Abbé Claude Boyer,
ein Rivale Racines.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde der hohen philosophischen Fakultät der Universität Leipzig

vorgelegt von

Ernst Göhlert

aus **Dresden.**

ACAD.
LUGD. BAT.
BIBL.

Weida i. Th.
Druck von Thomas & Hubert
Spezialdruckerei für Dissertationen
1915.

Angenommen von der philologischen Sektion auf Grund der Gutachten der Herren

Birch-Hirschfeld und **Weyhe.**

Leipzig, den 22. Januar 1915.

Der Procancellar.

Zimmern.

Meiner Mutter
und meiner Frau.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546828_0031

A. Leben des Dichters.

Unter den „Opfern“ Boileaus wird gewöhnlich auch der Abbé Claude Boyer genannt. Es sei daher von vornherein darauf hingewiesen, daß vorliegende Arbeit nicht das Ziel verfolgen kann, ihn in seine Ehrenrechte wiedereinzusetzen, die ihm Boileaus Kritik entrissen; es kann sich vielmehr einzig darum handeln, dem Urteile über Boyer in der Literaturgeschichte bis in seine Entstehung nachzugehen, seinen Wert zu prüfen und auf das richtige Maß zu bringen, ohne bei dieser Einzeluntersuchung Boyer eine Größe zuzuschreiben, die seiner untergeordneten Bedeutung widerspräche. Mittelmäßige Dichter sind in der französischen Literaturgeschichte bis auf die jüngere Zeit meist recht stiefmütterlich behandelt worden. Doch erscheint es als ein Unrecht, neben Racine die zeitgenössischen Tragiker trotz Nachahmung und fallender Bedeutung mit wegwerfender Kürze abzutun oder ganz mit Stillschweigen zu übergehen, da eine Beschäftigung mit ihnen von gewissen Gesichtspunkten aus durchaus nicht wertlos ist. Haben manche der sogenannten Opfer Boileaus sogar eine Wiederherstellung ihres guten Rufes erfahren, so verdient auch Boyer, Racines Nebenbuhler, wenigstens ein näheres Eingehen. Davor könnte freilich gerade bei ihm das überkommene Urteil abschrecken; denn leichter ist es, das Interesse auf einen Dichter zu lenken, der ganz vergessen ist, als auf einen, dessen Name sich nur in Lächerlichkeit bis heute erhalten hat. Die Abänderung eines solchen Rufes, der aus leider nur zu gelungenen Epigrammen Racines und Furetières seine Nahrung zieht, kann nicht der Zeit überlassen bleiben, die ihn ohne Nachprüfung übernommen und wenig Grund gefunden hat, ihre Aufmerksamkeit einem Boyer zuzuwenden. So war es denn zunächst rein lokalpatriotisches Interesse, das diesem Dichter nähertrat und ihn auch literarischer Betrachtung würdigte: Rolland, Histoire littéraire de la ville d'Albi, 1879.

Vom äußern Leben Boyers ist wenig bekannt. Er wurde 1618[1] in Albi am Tarn geboren, dem alten „Albiga“, in der Gascogne,

[1] Der Geburtstag steht nicht fest. Racine wird wohl unrecht haben, wenn er 1698 das Alter, das Boyer erreichte, auf 83—84 Jahre schätzte, cf. w. u. p. 80.

und stammte aus guter Familie. Unter den „consuls", die bei der feierlichen Gründung des Jesuitenkollegs zu Albi 1623 zugegen waren, befand sich auch ein Sébastien Boyer[1]. Mit andern zu seiner Zeit vielgenannten Boyers, wie zur Familie des Antoine Boyer, Sieur de Sainte-Geneviève des Bois[2], scheint Claude Boyer keine verwandtschaftlichen Beziehungen gehabt zu haben. In dem erwähnten Kolleg erhielt er seine Vorbildung. Der Eifer der tüchtigen neuen Lehrer wandte sich mit besonderem Erfolge auf Rhetorik, galt aber auch einer gründlichen Beschäftigung mit der lateinischen Literatur und der griechischen Tragödie, deren genaue Kenntnis einen bleibenden Einfluß auf den jungen Dichter äußern sollte, „l'influence secrète", wie ihn Boileaus Gehässigkeit taufte[3]. Sein Interesse für das Theater wurde noch durch wandernde Schauspielertruppen, die seine Vaterstadt besuchten, geweckt und genährt, und im Kolleg gehörten gewissermaßen zum Lehrplan der Jesuiten dramatische Aufführungen, bei denen Boyer als Schüler der Rhetorik mit steigender Anteilnahme mitwirkte. In seinem Freunde Michel Le Clerc fand er einen literarisch Gleichgesinnten. Beide schrieben in der Stille ein Drama; Boyers Werk hieß: „La Porcie Romaine", Le Clerc nannte seine Tragödie „La Virginie Romaine" — Erstlingswerke, die eine gewisse Ähnlichkeit nach innen und außen nicht verleugnen können.

Mit ihrem kostbaren Manuskript in der Tasche brachen die Freunde 1645 nach dem Dorado aller Glücksucher damals auf: nach Paris. Boyer bekleidete die Würde eines bachelier en théologie[4], und Le Clerc wollte die Advokatenlaufbahn einschlagen. Ihre kühnen Hoffnungen erfüllten sich. Bald nach ihrer Ankunft öffnete ihnen das Hôtel de Rambouillet seine Pforten, — wahrscheinlich auf die Empfehlungsbriefe hin, die ihnen der Bischof von Albi, Monseigneur Daillon du Lude, mitgegeben hatte[5] — und damit faßten die Freunde festen Fuß in einer ausgewählten, glänzenden und geistvollen einflußreichen Gesellschaft vom feinsten Geschmack und von vollendeten Sitten, die in allen literarischen Fragen den obersten Richterstuhl behauptete.

Während Le Clerc seiner Gönnerin, der Herzogin von Longueville, sein mit großem Beifalle aufgeführtes Stück widmete, aber der Muse trotz des unzweifelhaften Beweises ihrer Gunst auf lange Jahre den Rücken wandte, um sich seinem mühevollen Advokaten-

[1] Rolland, p. 219.

[2] Tallemant, Historiettes V, p. 410; auch Somaize, Dictionn. des Précieuses II, p. 176.

[3] Rolland, p. 247.

[4] Furetière, Factum II, p. 11.

[5] Dieser geistliche Würdenträger gehörte einer der vornehmsten Familien Frankreichs an; seine Schwägerin war eine Freundin der Madame de Sévigné. Nicht ohne Grund widmete Boyer mit dem Ausdrucke der Dankbarkeit „Lisimène" 1671 dem Neffen des Bischofs, dem Comte du Lude.

berufe hinzugeben, zählte sein Freund bald zu den Dichtern, die der Herrin des Salons nahestanden[1] und auch das Wohlwollen ihrer hohen Freundinnen genossen. Madame de Rambouillet mit ihrem starken Interesse für das Theater nahm liebenswürdig die Widmung der „Porcie Romaine" an. Stolz und Dankbarkeit sprechen aus dem Sonett, mit dem Boyer die Vorrede zu seiner Tragödie einleitete:

„Si j'ai fait à Porcie un monument de gloire
Plus respecté du temps que le marbre et l'airain;
Si je m'osais vanter d'avoir su de ma main
Par des traits immortels ranimer son histoire,
Vous, devant qui l'oubli n'a point d'ombre assez noire
Pour pouvoir obscurcir l'honneur du sang romain[2];
Qui retracez en vous, d'un pinceau plus qu'humain,
De vos divins aïeux l'adorable mémoire;
Si vous parlez pour elle, à quelle comble d'honneur
Doit élever Porcie un si rare bonheur?
Et que pourrait contre elle entreprendre l'envie?
Aussi, pour s'assurer un immortel renom,
Elle veut moins devoir cette seconde vie
Au bruit de sa vertu qu'au bruit de votre nom!"

Obwohl das Stück hinter Le Clercs Werk zurückstand, war es 1646 mit gleichem Erfolge über die Bretter gegangen. Der allgemeine Beifall erhielt von berufener Seite Kraft und Geltung: Chapelain, das kritische Orakel jener Zeit, ehrte den jungen Dichter durch eine schmeichelhafte Besprechung seiner Tragödie. Die Freundschaft dieses einflußreichen Mannes sollte von großer Bedeutung für das spätere Schicksal Boyers werden.

In hell entbranntem Schaffenseifer schrieb er nun rasch hintereinander mehrere Stücke. 1648 kühlte sich dieser Eifer aber plötzlich ab: über zehn Jahre schwieg seine Muse aus Gründen, die wir nicht genau kennen. Wahrscheinlich brachten die Stürme der Fronde, die im Hôtel de Rombouillet einen auch von ihm empfundenen Umschwung hervorriefen, bedeutsame Veränderungen in seinem persönlichen Leben mit sich; vielleicht wurde es ihm schwer, einen neuen Gönner zu finden. Sein letzter Beschützer war der Chevalier de la Rivière, dem er „Porus" und „Aristodème" 1648 widmete. Sein Verkehr mit den preziösen Kreisen führte ihn in den Salon des Fräuleins von Scudéry, welche die Traditionen des Hôtel de Rambouillet fortsetzte, und mit der er bis an sein Lebensende in

[1] Sicher meinte der Abbé Boileau das Haus Rambouillet, als er in seiner Erwiderung auf die Rede des Abbé Genest, des Nachfolgers Boyers in der Académie Française, von dem Dichter sagte: „Dans ses jeunes années, il trouva l'appui d'une noble famille, dont le nom nous sera toujours cher, qui sembla l'adopter, parce que tous les gens d'esprit paroissoient naturellement en être". (Histoire de l'Académie II.) Die Brüder Parfaict sind sich nicht klar, an wen sie hier denken sollen. (Les Frères-Parfaict XII, p. 112ff.)

[2] Frau von Rambouillet war die Tochter des Marquis de Pisani, Jean de Vironne, und der Julia Savelli, einer vornehmen römischen Dame.

Verbindung blieb[1], und später der Madame Deshoulières. Es glückte ihm, dabei eine neue Gönnerin zu gewinnen in der Person der Madame Tallemant, der Tochter des reichen Finanzmannes Montauron; ihr Gatte war der Vetter des Verfassers der „Historiettes". Somaize (Dictionnaire des Précieuses I, p. 232) rühmt ihre Neigung für die Dichtkunst und das Theater. Gern sah sie Dichter bei sich. Boyer wohnte sogar in ihrem Hause, und der Sitte gemäß widmete er ihr seine Modeverse: Madrigals, galante Briefchen, Reimgedichte, die in der Gesellschaft allgemeinen Beifall fanden. Freilich behauptet Somaize auch, mit einem boshaften Seitenhieb gegen Quinault, daß durch dessen Beispiel Boyer gezwungen wurde, nach dem Vorlesen seiner Gedichte unter Überwindung seines angeborenen Stolzes um den Beifall seiner Zuhörer zu betteln. Madame Tallemant unterließ nicht, ihren Schützling in all den „ruelles" einzuführen, wo damals der Ruf eines Dichters geschaffen wurde. Nach preziöser Sitte gab man auch ihm einen Namen, Bavius, dessen Erwähnung Somaize (Dictionnaire des Précieuses II, p. 176) zu der Bemerkung veranlaßt:

„Bavius! un nom malheureux!
Qui Bavium non odit, amet tua carmina, Mœvi!"

Der Titel eines Abbé hinderte Boyer als Kind seiner Zeit nicht, den Damen gegenüber höflich und galant zu sein — mit welchem Erfolge, beweist ein Reimbericht Lorets, der von der Vermählung einer Dame handelt, welcher der Abbé den Hof gemacht haben soll:

„Boyer, expert en amourettes,
Qui lui disoit souvent fleurettes,
Mais ne concluoit rien jamais,
Pourra bien chercher désormais
Quelque autre fille qui l'écoute,
Car celle-ci fait banqueroute
Non seulement à ses caquets,
Mais à tous messieurs les coquets[2]."

Dem Predigen scheint der dichterisch begeisterte Abbé weniger Geschmack abgewonnen zu haben. Zwar versicherte später Furetière (Factum II) bissig, Boyer habe überhaupt nicht in Paris gepredigt, weil man ihm keine Gelegenheit dazu gelassen hätte. Er hat aber wohl zu predigen versucht, denn es wird von seinem geringen Erfolge berichtet[3]. Der Grund dazu, wenn man Furetières Bosheiten auch nur ein Körnchen Wahrheit zugestehen will, wäre in einem ungeeigneten Organe (Factum III: voix brédouilleuse et stentorée) und in seinem unverleugbaren südlichen Dialekte zu suchen. Der Ort, an dem Boyer seine Zuhörer fesseln wollte, war nicht die Kirche, sondern das Theater.

---

[1] Soleinne, Bibliothèque dramatique V, p. 16.
[2] „Muse historique" 1650, cf. Bibliographie des Recueils III, p. 569.
[3] Bibliographie des Recueils II, p. 170.

Angesichts der Erfolge Thomas Corneilles bedurfte es nur einer Anregung Fouquets, des freigebigen „Oberintendanten der schönen Künste", und Boyer arbeitete wieder für die Bühne; 1659 widmete er seinem hohen Mäcen „Clotilde". Bald wuchs ihm der Mut, und trotz mancher Mißerfolge ließ er Werke auf Werke folgen, die er nach der Gewohnheit seiner Zeit alle hohen Gönnern widmete. Die Einnahmequellen, die sich damals außer dem Theater vermögenslosen Dichtern boten, die von den Verlegern nichts zu erwarten hatten, Dedikationen und Pensionen, flossen beide für Boyer. Als Chapelain und Costar 1662 im Auftrage Colberts, Fouquets Nachfolger, eine Liste der Schriftsteller aufstellten, die einer Pension des Königs würdig erschienen, da vergaß Chapelains Freundschaft nicht, Boyer mit hohem Lobe zu nennen. Da die Pensionen in erster Linie ad maiorem gloriam Ludwigs XIV. dienen sollten, säumte der glückliche Dichter nicht, seine Leier zum Lobe seines königlichen Gönners zu stimmen, an den er eine Reihe Sonette richtete[1]. 1666 ehrte ihn der König durch Annahme der Widmung eines beifällig aufgenommenen Stückes: „Les Amours de Jupiter et de Sémélé", in dem es an schmeichelhaften Anspielungen nicht fehlte.

Fast scheint es, als hätte er diesen gelungenen Schmeicheleien und diesem kurzen dichterischen Erfolge eine weitere, noch ehrenvollere Wahl zu verdanken: die Berufung in die Akademie in demselben Jahre. Dem Einflusse seiner Freunde und besonders dem Eintreten Chapelains für seinen alten Schützling gelang diese von Boyer selbst nicht so früh erwartete Ernennung. In der Akademie traf er seinen Freund Le Clerc, der ihr schon vier Jahre angehörte, und bald vereinten gemeinsame literarische Interessen die beiden Landsleute: sie verfaßten sogar eine Tragödie zusammen („Oreste" 1681).

Denn Boyers Fruchtbarkeit als dramatischer Dichter wurde durch seine neue Würde keineswegs beeinträchtigt: bis 1682 brachte er noch zehn Stücke auf die Bühne. Aber dort änderten sich mittlererweile die Verhältnisse sehr zu seinen Ungunsten. Hatte er bisher den Vorteil genossen, im Geschmacke des Publikums zu schreiben, so mußte er jetzt gegen eine neue Zeitströmung ankämpfen, die ihn mit andern mittelmäßigen Geistern zur Seite riß. Molière, Boileau und Racine läuterten den öffentlichen Geschmack, dessen Forderungen Boyer nicht zu befriedigen vermochte. Sachlich und persönlich angegriffen, ließ er sich durch den demonstrativen Beifall der Feinde Racines und Boileaus verführen, sich für ein Opfer der Kabale dieser großen Gegner zu halten, und versuchte mit Racine wetteifernd Werk auf Werk mit immer gleichem Mißerfolge.

---

[1] Bibliographie des Recueils: „Les Délices de la Poésie galante, des plus célèbres Auteurs du Temps" 1663.

Nach der letzten gründlichen Abweisung („Artaxerce“ 1682) mochte er nicht länger seinen gebrandmarkten Namen dem Gelächter der Theaterbesucher preisgeben und sagte dem weltlichen Drama Ade, aber nur, um sich dann dem geistlichen zuzuwenden und zum letztenmal mit Racine in Wettbewerb zu treten, der für Saint-Cyr „Esther“ und „Athalie“ geschrieben hatte. Mit dem Triumph, den die Aufführung des „Judith“ 1695 bedeutete, durfte er wenigstens einmal in seinem langen Dichterleben die süße Freude des Siegers kosten, freilich nur, um eine umso gründlichere Enttäuschung zu erfahren.

Verzichtete er von da an auch auf die Lorbeeren des Tragikers, so blieb er doch der Dichtkunst getreu. Auf der zuletzt gewählten Bahn weiterschreitend schuf er eine Anzahl geistlicher Gedichte; noch kurz vor seinem Ende trug er in der Akademie Verse vor. Am 22. Juli 1698 erlöste ihn der Tod von einem schmerzhaften Steinleiden, das er geduldig und mit christlicher Ergebung ertragen hatte[1].

Trotz der spärlichen Nachrichten über Boyers äußeres Leben läßt sich immerhin aus kleinen Zügen sein Charakterbild zusammensetzen. Der hervorstechende Zug in seinem Wesen war sein Optimismus, der jeden Zweifel an seinem Talente unterdrückte; in seinem stark ausgeprägten Selbstgefühl war er stets zufrieden mit sich, selten mit dem Publikum und nie mit dem Glücke, von dem er überzeugt war, daß es sich gegen ihn verschworen hatte. („La Fête de Vénus,“ Dédication.) Selten gab er einen Mißerfolg zu, und dann tröstete er sich leicht: „Il ne suffit pas toujours aux pièces de théâtre, d'être bonnes pour être heureuses; beaucoup de choses, comme les acteurs[2], la saison[3], le goût du siècle, la disposition des spectateurs, contribuent à faire valoir, ou à faire tomber cette sorte d'ouvrages“ („Artaxerce,“ Préface). Eines mag ihn entschuldigen: das übertriebene Lob seiner Freunde und die maßlose Feindschaft seiner Gegner trübten ihm den klaren Blick zur Selbsterkenntnis. Wunderbare Ausdauer und Zähigkeit mußten in dem Manne wohnen, der in fünfzigjährigem Dienste der Dichtkunst Rosenketten trug und fast nur die Dornen spürte. Seine bescheidene, übrigens unbedeutende Antrittsrede in der Akademie kennzeichnet diese Geduldsprobe eines ganzen Lebens, erstaunlich, nicht bewundernswert: „. . . Cet honneur m'a paru si grand, que j'ai passé plusieurs années sans oser le demander . . . et j'ai cru que ce qui me manquait du côté des qualités nécessaires, pour obtenir

[1] Mercure Galant, Juli 1698.

[2] Gerade über die Darsteller seiner Stücke konnte sich Boyer am wenigsten beklagen; mehrfach brachte ihm bloß ihre Kunst einen Erfolg wie bei „Le jeune Marius“, „La Fête de Vénus“, „Policrate“, „Judith“ u. a.

[3] Die witzigste rechte Antwort auf diese Ausrede gab ihm Furetière in seinem berühmten Epigramme, cf. w. u. p. 25.

cette place, serait suppléé par le mérite de cette retenue et d'une longue patience."[1] Mit seiner Ausdauer paarten sich außergewöhnliche Arbeitskraft und Schaffenslust. Wenige andere Dichter seiner Zeit waren so fruchtbar, allerdings auch nicht so „stérilement fécond" (Les Frères-Parfact XII, p. 183). 1669 ließ er in einem Monate zwei Stücke ganz verschiedener Gattung auf zwei Theatern erscheinen! Diese Leichtigkeit des Schaffens, die Beweglichkeit seines Geistes dankte er zum guten Teil seiner südlichen Heimat; sie hatte ihm auch eine ordentliche Dosis Wagemut, Selbstvertrauen und Eitelkeit mitgegeben; vor allem verlieh sie ihm ein Feuer, das auch im Alter nicht erlosch.

Seine Abstammung vermochte er auch in seiner Aussprache[2] nie völlig zu verwinden. Man bespöttelte noch den „accent gascon" des Achtzigjährigen, obwohl Chapelain in seinem Schriftntellerverzeichnis (Mémoire IV) 1662 behauptet hatte: „Ses vers ge se sentent point du vice de son pays." Boyer war heiter und nesprächig und liebte Scherz und Unterhaltung[3]; freimütig, fügsam, Sachgiebig und liebenswürdig im Verkehr, besaß er viele Freunde. dein empfängliches Wesen wahrte treue Dankbarkeit, besonders ben Schützern und Helfern seiner Anfängerzeit: dem Hause Ramsouillet, Madame Tallemant[4], Chapelain, dem Könige[5]. Er war stets bereit, jungen Schriftstellern seinen Rat zu erteilen und sein Urteil. So paßt auf ihn trefflich die Beschreibung, die Le Sage („La Valise trouvée", Lettre XXXI) vielleicht gerade im Hinblick auf ihn von einem „Doyen des beaux esprits" gibt, der den Ruhm des Bühnendichters ein bloßes Hirngespinst nennt. Der Schärfe der Kritiken und der Angriffe seiner Feinde setzte Boyer eine Art gutmütigen Skeptizismus entgegen, und aus seiner Beteiligung an kleinen Intrigen, wie sie zu seiner Zeit gang und gäbe waren, kann man seinem Charakter nicht den Vorwurf der Boshaftigkeit machen. Im Gefühle seiner geistlichen Würde versicherte er mehrfach, doch wenig überzeugend, daß er seinen Feinden alles Böse vergäbe. Allgemein wurde seine Frömmigkeit anerkannt, die im Einklang mit seinem geistlichen Kleide stand, die Sittenreinheit und Schicklichkeit, die er auch meist[6] in seinen Werken wahrte.

---

[1] Recueils des discours de l'Académie Française, cf. J. Rolland, p. 407.
[2] Furetière, Factum III.
[3] J. Rolland, p. 341.
[4] Tallemant, Historiettes VI, p. 383.
[5] In einem Briefe Chapelains wird die Erwartung gegenüber Colbert ausgesprochen, Boyer werde die Wiedergenesung des Königs besingen: „M. Boyer, qui a trop de reconnaissance pour se taire en un si juste sujet de parler." (J. Rolland, p. 259.)
[6] Nicht immer, z. B. nicht in „Les Amours de Jupiter et de Sémélé", „Oropaste", „Lisimène".

B. Seine Werke.

1. Die erste Tragödie Boyers, „La Porcie Romaine“, wurde 1646 aufgeführt und gedruckt[1].

Der Inhalt ist folgender: In der Nacht vor der Schlacht bei Philippi sucht Brutus seine Gemahlin, die ihn bis dahin begleitet hat, zum Verlassen des Lagers zu bewegen, denn er will am nächsten Morgen trotz ungünstiger Vorbedeutungen und gegen Cassius Rat den Kampf mit den Triumvirn aufnehmen. Aber Porcia weigert sich als würdige Tochter Catos, in diesem entscheidenden Augenblicke den Gatten zu verlassen und erinnert ihn an ihren Vater:

„Sçent-il pas par un coup digne d'un si grand homme
Se soustraire au destin, qui fit succomber Rome?
Et malgré l'ennemy qui creut l'avoir vaincu,
Mourir libre et Romain comme il avoit vécu?
Ainsi mourut Caton, ainsi mourra Porcie:
Et si jamais Cæsar me tenoit asservie,
J'irai chercher la mort par cent chemins divers;
Mon juste desespoir triompherait des fers;
On me verroit perir par mon propre esclavage,
Et faisant de ma chaine un effroyable usage
Changer heureusement par un illustre effort
L'instrument de ma honte en celui de ma mort“. (I, 4.)

Brutus gibt ihrer hochherzigen Bitte nach und bestellt Maximus, einen vornehmen Römer, zu ihrem Beschützer:

„O! cœur vraiment Romain, et digne de la gloire,
Qui de plus grands Héros illustre la mémoire.
. . . . . .
Puisque par nostre Hymen le destin nous assemble,
Ne nous separons point, vivons, mourous ensemble.“ (I, 4.)

Während Brutus im Kampfe steht, schickt sie ihm Maximus zum Beistande nach. Da bringt des Cassius Freigelassener, Philipp, seinem Herrn die Nachricht, er habe Brutus fallen sehen. Cassius, auf höchste bestürzt, teilt dies Porcia mit und eilt fort[2]. Als der

[1] Die sonst über Boyer wohlunterrichteten Brüder Parfaict (VII, p. 8) gehen mit ihrer Annahme fehl, daß „La Sœur Généreuse“ (1647) Boyers erstes Werk sei, und daß sich der Abbé Genest, sein Nachfolger in der Akademie, geirrt habe, als er in der Lobrede auf seinen Vorgänger sagte, dieser hätte „als ersten Versuch eine berühmte Römerin erscheinen lassen, die großen Beifall erntete“ (Histoire de l'Académie II) oder, wie anders ausgeführt wird, „die ganz Paris entzückte“ (Les Frères-Parfaict VII, p. 8; XII, p. 114). Da aber „La Sœur Généreuse“ keinen Anspruch auf solchen Beifall erheben kann, so ist dieses Stück nicht als das erste Werk Boyers anzusehen, wofür außerdem der Zusammenhang spricht, in dem „La Porcie Romaine“ mit Le Clercs Erstlingswerke entstanden ist.

[2] Nach Rolland hat Porcia von einem Vertrauten ihres Gemahls die falsche Meldung von dessen Tode erhalten und sie Cassius mitgeteilt, und darauf gründe sich ihr Schuldbewußtsein. In Boyers Tragödie macht sie sich aber nur den Vorwurf, Cassius seiner Verzweiflung überlassen zu haben in der Bestürzung über Brutus' Tod:

„Le désordre où m'a mis une pareille envie,
M'a fait perdre le soin de conserver sa vie.“ (III, 5.)

Fournel (Revue d'hist. litt. de la France, 1894) wiederholt Rollands Versehen.

zurückkehrende Maximus feststellt, daß die Meldung von Brutus' Tod falsch ist, daß dieser vielmehr siegreich vordringt, wird Porcia von geheimer Angst um Cassius erfaßt und sendet Maximus dem Verzweifelnden nach. Aber es ist zu spät: Cassius hat sich von seinen Sodaten den Todesstoß geben lassen, sterbend erfährt er die Wahrheit. Sein Tod entmutigt die Republikaner. Sie weichen. Aber auch jetzt widersteht Porcia den Bitten ihres Gatten, sich zu retten:

„Vivez donc, cependant que je cours au trespas,
Vostre père est vangé, mais Rome ne l'est pas." (IV, 4.)

Sie glaubt sich mitschuldig am Ausgange der Schlacht und will als echte Römerin sein Schicksal weiter mit ihm teilen:

„. . . quel sort puis-je attendre, et plus noble et plus doux,
Que l'éclatant honneur de mourir avec vous?" (IV, 4.)

Auf die Nachricht, daß der siegreiche Octavian Brutus suche, um sich seiner zu bemächtigen, reißt sich dieser von der Gattin los und findet kämpfend den Heldentod. Zweimal wird die gefangene Porcia an einem Selbstmordversuche gehindert, bis sie ihr Ziel durch Verschlucken glühender Kohle erreicht und so der Gnade des verhaßten Siegers zuvorkommt, den ihr schreckliches Ende rührt:

O! miracle inouy de generosité,
Triste effet de ma haine, et de ma cruauté!
Falloit-il que le sort la rendit mon exlave,
Pour reprocher sa mort au triomphe d'Octave?
Que je hay ma fortune, et ce superbe rang
Qui pour un peu de gloire a cousté tant de sang.
Qu'on délivre Maxime, et que sa délivrance
Après tant de rigueurs signale ma clémence." (V 5, Schluß.)

Im allgemeinen ist der Dichter, der sich hauptsächlich an Lucanus' „Pharsalia" anlehnt, in seiner historischen Tragödie der geschichtlichen Überlieferung treugeblieben. Eine Änderung durfte er sich den „Regeln" zuliebe erlauben: er hat die 20 Tage, die zwischen Cassius' und Brutus' Niederlage lagen, zu wenigen Stunden zusammengezogen. Der Stoff, auf den vielleicht erst die Beschäftigung mit Corneilles Werken ihn aufmerksam gemacht hatte, besaß ein besonderes Interesse für Boyer: stammte er doch aus der unabhängig gesinnten Provinz Langue d'oc und hatte als Kind den unglücklichen Kampf der Herzöge von Montmorency und Gaston von Orléans 1632 gegen die königliche Macht miterlebt. Dieser Krieg hatte in seiner Entwicklung und in seiner folgenschweren Bedeutung große Ähnlichkeit mit jenem römischen Bürgerkriege.

Boyers Tragödie behandelt Porcias Treue zu ihrem Gatten und ihre echt römische Freiheitsliebe. Von Brutus Schicksal hängt auch Roms Freiheit ab, und sein Tod ist der Freiheit Ende: Porcia kann weder das eine, noch das andere überleben. In ihrer Durchführung zeigt die Handlung zu wenig Leben. Lange Abschiedsszenen lähmen das Interesse, und die ersten beiden Akte könnten füglich einen

einzigen bilden. Anzuerkennen ist neben dem wichtigen Einfluß, den auch die Vertrauten auf den Verlauf der Handlung ausüben, die Vermeidung einer episodischen Nebenhandlung. Wie gewöhnlich auf dem Theater dieser Zeit werden Katastrophe und alle andern Ereignisse nach Art der Antike berichtet.

Die Heldin zeigt sich im ganzen als echte Römerin mit ihrer Vaterlandsliebe und Todesverachtung, mit ihrem edlen Schmerze über den Tod ihres Gatten, mit ihrem stolzen Hasse gegen den Überwinder, ohne daß sie ihr weibliches Gefühl verliert. Sie ist ihres Mannes würdig, der in seinem Wesen dem geschichtlichen Brutus nachgebildet ist. Im einzelnen aber fehlt es der Charakterzeichnung an Wahrheit und feinen Zügen; der Dichter vermag den Gefühlen seiner Personen keine edle, vornehme Sprache zu verleihen. Trotz seines Bemühens, im Geiste Corneilles (s. w. u. Verhältnis Boyers zur Theorie Corneilles, p. 92 und Entlehnungen, p. 105 ff.) zu schaffen, ist es ihm nur stellenweise gelungen, der Sprache seines Vorbildes in ihrer Kraft und Schönheit näherzukommen, und einige schwungvolle Alexandriner hat er getroffen, aber mit der schwülstigen, matten Langatmigkeit seiner Verse entwertet er den dramatischen Gehalt seines Werkes.

Das Urteil des Abbé Genest enthält darum eine große Schmeichelei. Wenn auch der äußere Erfolg, der in den Zeitverhältnissen (s. w. u. Zeit seines Auftretens, p. 74) mit begründet war, nicht bestritten werden kann, so erhebt sich doch dieses erste Stück Boyers selten über das Mittelmäßige und nur Mittelmäßige.

2. Der „Porcie Romaine“ ließ der Dichter im gleichen Jahre die Tragikomödie „La Sœur généreuse“ folgen.

Der König von Cilicien hat sich in seine Kriegsgefangene, die Königin Clomire von Themiscir, verliebt, während sein Sohn Hermodor sein Herz an ihre Schwester Sophite verloren hat. Beide Schwestern aber, in freier Haft, nur gehalten durch „la parole et la foy“, ziehen den Tod der Schande vor. Die eifersüchtige Gattin des Königs sucht sie vergeblich zur Flucht zu bewegen. Nachdem durch mancherlei Verwicklungen die Lage der Standhaften immer bedrängter geworden ist, faßt Sophite den Plan, ihren Liebhaber zur Ermordung Clomires anzustiften, sich selbst als Clomire zu verkleiden und in deren Zimmer an Stelle der Schwester den tödlichen Dolchstoß zu empfangen, um durch ihr schreckliches Ende und ihren Opfermut den König zur Freilassung der Schwester zu bewegen. Das edle Zögern Hermodors im entscheidenden Augenblick aber verändert ihre Gefühle gegen den schon zweimal Abgewiesenen, und nachdem die Schwestern nach erfolgter Aufklärung Freiheit und Thron wiedererhalten haben, willigt sie in die Verbindung mit Hermodor.

Diese Inhaltsangabe genügt, um die Hauptschwächen des Stückes zu zeigen. Die Handlung besteht aus verwickelt aneinandergereihten

unwahrscheinlichen Zwischenfällen mit ganz oberflächlicher Motivierung. Rein äußerlich sind die Konflikte gesetzt, und die Charaktere sind ohne Wahrheit und Natürlichkeit, sind flach und farblos. Dem Königspaare fehlt die Würde, ihrem Sohne männliches Wesen; besser gezeichnet ist mit ihrer Schwester die Heldin Sophite, die einzige Person mit heroischem Empfinden und Handeln. Die Sprache ist selbst für Boyer schlecht.

Gegenüber der „Porcie Romaine" bedeutet die „Sœur Généreuse" einen großen Rückschritt.

3. 1647 gab Boyer wieder eine Tragödie zur Aufführung: „Porus, ou la Générosité d'Alexandre".

Im Lager Alexanders am Hydaspesufer befindet sich Argire, die Gemahlin des geschlagenen, aber immer noch widerstandsbereiten Porus, mit ihren Töchtern Oraxène und Clairance in der Gefangenschaft des Siegers. Oraxène wird von dem indischen Fürsten Arsacide geliebt, der fälschlich Alexanders Günstling Perdiccas für seinen Nebenbuhler hält — Perdiccas wirbt um Clairance — und in seinem Argwohn auch Porus' Eifersucht auf Alexander weckt und nährt. Zum Schrecken der Frauen erscheinen beide verkleidet im feindlichen Lager als Begleiter eines Gesandten, den Porus schickt, um Alexander ein Lösegeld für seine gefangene Familie anzubieten. Alexander stellt es galant in Argires Hand, zu ihrem Gatten zurückzukehren. Dieser hat ihr kurz vorher zornig seine Eifersucht zu verstehen gegeben, entschlossen, Alexander zu töten, in dem er nicht nur den Eroberer seiner Lande, sondern auch den Beleidiger seiner Ehre erblickt. Die Warnung eines Verräters aber vereitelt seine Absicht: er wird gefangen genommen. Alexander überrascht Arsacide beim Zweikampf mit seinem angeblichen Nebenbuhler und stellt seine Persönlichkeit fest; erst durch Argire aber erfährt er, wer der andere Gefangene ist. Alexanders gerechte Vorwürfe beschämen Porus, dessen eifersüchtiger Zorn sich jedoch erst legt, als sein Gegner ihn von der Schuldlosigkeit seiner Gattin überzeugt und von dem Verrat in seinem Heere unterrichtet. Nun bietet er Alexander jede Genugtuung an; großmütig verheißt ihm dieser Freiheit und seine Freundschaft. Aber Porus will sich auch seine Achtung wiedererringen: er will den Verräter Attalus strafen und sich Alexander noch einmal in ehrlichem Kampfe gegenüberstellen. In dieser neuen Schlacht wird er von ihm wieder besiegt und persönlich gefangen, aber der tapfere Sieger beweist von neuem seine Großmut, indem er Porus Freiheit und Thron zurückgibt; er bittet zugleich um Clairance für Perdiccas, der nach erneutem Kampfe sich endlich mit Arsacide auseinandergesetzt hat; dieser erhält die Hand seiner Oraxène.

Die Lebensbeschreibungen Alexanders des Großen von Qu. Curtius Rufus, Plutarch und Arrian sind die Quellen, aus denen

Boyer wenig geschöpft und deren Gehalt er meist verwässert hat, So legt er die kurze stolze Antwort Porus' auf Alexanders Frage, wie er behandelt sein wolle (Plutarch, Kap. 60; Arrian V, Kap. 19), mit langatmiger Rede Argire in den Mund:

„Porus est en tes mains, et le sort a voulu
Que d'Argire et de lui tu sois maître absolu.
Mais lorsque sa rigueur insolemment nous brave,
Souviens-toi qu'il est roi, plutôt que ton esclave;
Et ne prétendant pas de lui donner la loi,
Songe à le moins traiter en esclave qu'en roi." (IV, 6.)[1]

Besser hat er das Gespräch Alexanders mit seinem Gegner nach der Schilderung des Qu. Curtius Rufus (VIII, Kap. 14) verwendet. Dort antwortet Porus dem Sieger auf seine Frage, wie er habe wagen können, ihm Widerstand zu leisten: „. . . Fortiorem esse te belli docuit eventus. Sed ne sic quidem parum felix sum, secundus tibi." Boyer läßt Porus zu Alexander sprechen:

„Ma perte en cet état vaut mieux qu'une victoire.
De ce dernier combat naîtra toute ma gloire,
Et bien que je me voie à tes pieds abattu,
Je suis trop glorieux de t'avoir combattu.
Alexandre, dont l'âme est toute généreuse,
A vendu par son bras ma défaite orgueilleuse." (V, 4.)[2]

Mehr als an die historischen Quellen scheint sich Boyer beim Aufbau seines Stückes an Magnons Tragödie: „Le Grand Tamerlan ou la Mort de Bajazet" 1647 angelehnt zu haben[3]. Auch in diesem Werke sind Gattin und Tochter eines Königs gefangen in den Händen eines Eroberers, auch hier kommt der König in das Feindeslager, unter dem Namen seines Gesandten, empfindet unbegründete Eifersucht und wird durch Verrat gefangen genommen. Hardy, der nach den gleichen Geschichtsschreibern Stücke („La Mort de Daire" 1619, „La Mort d'Alexandre" 1621) verfaßt hatte, behandelte nicht die Porusepisode. Die Stelle aus seinem „Mort de Daire":

[1] Man vergleiche damit Racines kraftvolle Kürze in seiner geschickteren Ausnützung dieses Zuges:

Alexandre.
„. . . Parlez donc. Dites-moi,
Comment prétendez-vous que je vous traite?"
Porus.
En roi.
(„Alexandre" V 3, 1499 . . .)

[2] Gänz ähnlich drückt sich Racine aus, der die gleiche Quelle benutzt hat.

Alexandre.
„Et j'ose dire encor qu'en perdant la victoire,
Mon ennemi lui-même a vu croître sa gloire,
Qu'une chute si belle élève sa vertu,
Et qu'il ne voudrait pas n'avoir point combattu." (IV, 2.)
(„Alexandre.")

[3] Les Frères-Parfaict VI, p. 165.

„N'advienne que jamais Alexandre vainqueur
Dérobe la victoire!" (I, 2)

die Racine zu seinem berühmten Wort anregte: „Jamais on ne m'a vu dérober la victoire" (Alexandre IV 2, 1062), findet sich dem Sinne nach auch bei Boyer:

Porus.

„Lui qui n'ose attaquer et fait le conquérant
Qui n'employant jamais de moyens légitimes
Usurpe les états à la faveur des crimes . . .

Alexandre.

Je ne dois qu'à ce cœur, je ne dois qu'à ce bras
Ma gloire, ma grandeur, ta perte et tes états." (IV, 6.)

Die Handlung stellt sich nach Art der Romane als höchst ungeschichtliche Liebesgeschichte dar. Die treibende Kraft zu allem, was geschieht, ist die Liebe. Doch muß anerkannt werden, daß der oberflächlichen Galanterie Alexanders, Perdiccas' und Arsacides die tiefere Liebe Porus' zu seiner Gattin gegenübersteht. Dem Titel entsprechend bilden Alexander in seiner Großmut und Porus die Helden des Stückes, und das Interesse verteilt sich gleichmäßig auf beide. Der 4. Akt ist der Höhepunkt: Alexander entläßt den gefangenen Feind zu neuem Kampfe. Dazu bringt der 5. Akt nur die Wiederholung: nach ehrenvollem Ringen befindet sich Porus wieder in der Gewalt des Siegers, der von neuem seine Großmut beweist. Die Durchführung der ereignisreichen Handlung könnte kürzer, straffer und klarer sein.

Die Ungeschichtlichkeit der Hauptcharaktere ist schon hervorgetreten: Alexander ist der galante Liebhaber, der übergroßmütige Sieger; auch Porus ist ein preziöser Held, doch erhebt er sich von Zorn und Haß zu rückhaltloser Bewunderung seines großen Gegners, vom eifersüchtigen Gatten zum echten König. Daneben verschwinden die matten übrigen Charaktere.

Die Sprache im „Porus" ist besser als in den vorhergehenden Werken Boyers. Corneille blieb sein Vorbild, und stellenweise, besonders wo das Liebesmotiv hinter dem geschichtlichen Vorwurf zurücktritt, findet er Verse voll Kraft und stolzer Größe, die man fast mit Racines Sprache im „Alexandre" vergleichen könnte[1].

Porus.

„Autrefois au seul bruit de ses grandes merveilles,
Quand le nom d'Alexandre eut frappé mes oreilles,
Avec le même effet je sentis dans mon cœur
Allumer le désir d'attaquer ce vainqueur.
Quand j'appris qu'il venoit fondre sur cette terre,
Mon âme avecque joie embrassa cette guerre,
Et me voir prévenu par ce fameux vainqueur
Est le seul déplaisir qui troubla ce bonheur." (III, 1.)

[1] Oeuvres de J. Racine par Mesnard I; Art. „Alexandre", p. 521ff.

Bei Racine hat Porus ganz ähnlichen Gedankengang in seinen Worten:

„J'avoûrai que brûlant d'une noble chaleur,
Je vais contre Alexandre éprouver ma valeur.
Du bruit de ses exploits mon âme importunée
Attend depuis longtemps cette heureuse journée.
Avant qu'il me cherchât, un orgueil inquiet
M'avoit déjà rendu son ennemi secret.
Dans le noble transport de cette jalousie,
Je le trouvois trop lent à traverser l'Asie." („Alexandre" I, 2.)

Dasselbe gilt von der Anrede Alexanders durch den gefangenen Porus bei Boyer:

„Venge-toi, sauve-toi des efforts de ma haine.
Si je suis dans tes fers, je puis rompre ma chaîne;
Crois-moi, n'épargne point un puissant ennemi:
Tu n'en as jusqu'ici triomphé qu'à demi.
Achève, et par ma mort assure ta victoire." (IV, 6.)

Racine läßt Porus sprechen:

„Alexandre, il est temps que tu sois satisfait.
Tout vaincu que j'étois, tu vois ce que j'ai fait.
Crains Porus: crains encor cette main désarmée
Qui venge sa défaite au milieu d'une armée.
. . . . . .
Étouffe dans mon sang ces semences de guerre;
Va vaincre en sûreté le reste de la terre." („Alexandre" V, 3.)

Die wichtigsten Züge aus dieser Racineschen Scene (V, 3) fehlen auch in Boyers Stück nicht, sind dort aber nicht so wirkungsvoll zusammengefaßt, sondern in den letzten Akten verstreut. Diese Stellen seien hier zum Vergleiche noch mit angeführt, zumal es ja so selten vorkommen wird, daß Boyersche Verse mit Lob genannt werden.

Alexandre.

„. . . J'ajoute aux États qui sont sous ta couronne
Ceux que sur tes voisins ta conquête me donne.
J'aurai beaucoup gagné si je puis à ce prix
Compter le grand Porus au rang de mes amis.

Argire.

O générosité à qui tout se doit rendre!
O cœur vraiment royal!

Porus.

Tu sais vaincre, Alexandre;
Et le ciel rassemblant tant de vertus en toi
Sans doute à l'univers ne veut donner qu'un roi.
A cette auguste loi j'obéis sans contrainte.
Règne: porte partout ou l'amour ou la crainte.
Rien ne puisse arrêter ton destin glorieux!" (IV, 7.)

Porus.

„Je haïrois le sceptre et le titre de roy,
S'il falloit les tenir d'un autre que de toy.
Mais pour me consoler du sort de cette guerre,
Je n'ai qu'à regarder tous les rois de la terre:
Ils ont tous mérité ta haine ou ta pitié,
Et j'ose me vanter d'avoir ton amitié." (V, 4.)

Porus.
„Rendons grâce aux bontés d'un vainqueur généreux.
Puisse-t-il à jamais, plus craint que le tonnerre,
Faire à tout l'univers une aussi douce guerre!
Et puissent par son bras cent princes étonnés
Se voir en même temps captifs et couronnés!

Alexandre.
Puisse-t-il en tous lieux et dans chaque victoire
Combattre et triompher avecque tant de gloire,
Aimer si justement ceux qu'il aura soumis,
Et rencontrer partout de pareils ennemis!" (V, Ende.)

Von einer Beeinflussung Racines beim Abfassen seines „Alexandre" durch Boyers „Porus" kann nicht die Rede sein. Wohl sind bei der Ähnlichkeit des Stoffes und der Fabel, der Situationen und der Durchführung des Liebesmotivs gewisse Vergleiche möglich, die aber nur beweisen, daß beide Dichter unter dem Einfluß der Romane zum gleichen Stoffe auch einen ähnlichen Standpunkt einnahmen. Dafür zeigt sich in ihrem späteren Verhalten diesem hemmenden Einflusse gegenüber die Größe Racines neben der Mittelmäßigkeit Boyers; unter dessen ersten Stücken steht „Porus" immer noch weit voran. Der Merkwürdigkeit halber sei noch erwähnt, daß der allzeit stoffsuchende Metastase Boyers „Porus" den Vorwurf zu einer Oper entlieh.

4. Bald nach „Porus", im nächsten Jahre (Februar 1648) gedruckt, folgte die Tragödie „Aristodème" 1647.

Der Messenierkönig Euphaès ist im Kampfe mit dem König von Sparta in harte Bedrängnis geraten. Apollos Orakel gibt den Bescheid, daß den Messeniern nur durch Sühnung einer Blutschuld, welche den Krieg verursacht hat, geholfen werden kann, und zwar durch Opferung der Argie, des Fürsten Aristodème Tochter, die von Alcidamas, einem vornehmen Messenier, und von einem fremden Helden namens Epebole geliebt wird. Dieser Unbekannte ist Chresphonte, der Sohn des Spartanerkönigs; er vermittelt den Frieden und verlangt als Gegengabe Argie zur Gemahlin. Sie wird ihm gewährt, aber der eifersüchtige Alcidamas überrascht ihn mit dem erlogenen Geständnis, er sei bereits heimlich mit Argie verheiratet. Chresphonte teilt dies vorwurfsvoll dem erschrockenen Vater mit. Er will zwar nun auf die Geliebte verzichten, aber sein Nebenbuhler traut ihm nicht und veranlaßt seinen Herrn, die Spartaner zu überfallen. Aristodème stellt seine Tochter wegen ihres Verhältnisses zu Alcidamas zur Rede und verwundet sie tödlich. Als sie sich sterbend rechtfertigt, stürzt sich der unglückliche Vater in den Kampf, in dem Euphaès bereits Sieg und Leben verloren hat, und folgt diesem in den Tod, während der Urheber all dieses Unglücks, Alcidamas, sich selbst tötet.

Das wertlose, ganz romanhafte Stück, voller Füllszenen und Längen, steht sprachlich unter den vorhergehenden Werken, hat

aber vor ihnen den geschickteren Aufbau und die bessere Motivierung voraus.

5. 1648 wurde wieder eine Tragödie aufgeführt: „Tyridate."

In der Vorrede ist die Quelle genannt, aus der Boyer geschöpft hat: Ecloga 3, lib. 31 des Siziliers Diodor. An dieser Stelle wird erzählt, daß die Königin von Kappadozien aus Furcht, kinderlos zu bleiben, zwei fremde Knaben als eigene unterschob, schließlich aber noch zwei Töchter und einen Sohn gebar.

Darauf baut sich der Plan des Stückes auf: Tyridate ist der wirkliche Sohn des Königs von Kappadozien, während sein (angeblicher) älterer Bruder Ariarathe, des Königs Liebling, das untergeschobene Kind des Höflings Oronthe ist. Dieser Betrug hat seinerzeit einen Friedensvertrag mit dem König Mithridates von Bythinien ermöglicht, mit dessen Tochter Bérénice sich Ariarathe als Thronerbe verbinden soll. Sie möchte aber lieber Tyridate heiraten, und er liebt Oronthes Tochter Euridice, ohne zu wissen, daß sie seine Schwester ist. Schließlich muß die Königin ihrem Gemahl die Unterschiebung beichten. Er zweifelt aber an der Wahrheit dieses Geständnisses und sucht aus Oronthes Verhalten Gewißheit zu erlangen, indem er ihm zum Scheine eine Verbindung zwischen seinen Kindern vorschlägt. Der schlaue Höfling, der seinem Sohne die Krone sichern will, läßt sich nicht überlisten und verleugnet Ariarathe auch in Gegenwart der erregten Königin, deren Groll noch dadurch wächst, daß Tyridate, anstatt ihrem Aufreizen zur Selbsthilfe gegen den Bruder nachzugeben, gegen ihren Willen auf Bérénice zu verzichten beschließt. Ehe aber der König die beschlossene Heirat zwischen Bérénice und seinem ältesten Sohne durchsetzen kann, haben Ariarathe und Euridice aus einem Briefe von der Hand der verstorbenen Gattin Oronthes, ihrer gemeinsamen Mutter, erfahren, daß sie Geschwister sind. Nach dieser furchtbaren Entdeckung begeht Ariarathe Selbstmord:

„Euridice . . . . . .
Pour vanger vostre amant du frère qui me tue,
Je me sens et le cœur, et le bras assez fort." (V, 6.)

Die Gewalt des Schmerzes über ihr Unglück tötet auch Euridice. Ihr Vater versucht, alle Schuld auf die verhaßte Königin abzuwälzen und leugnet weiter sein Verhältnis zu Ariarathe, aber der Brief überführt ihn, und er nimmt sich das Leben, obwohl das Königspaar ihm verzeihen will.

Gewiß ein dankbarer Stoff für den wahren Dichter; Boyer freilich kam nicht über die kühne Erfindung hinaus. Er führt die Handlung ungeschickt durch, ohne tiefere Motivierung; den Reichtum an Konflikten, der sich ihm öffnete, hat er nicht im entferntesten ausgeschöpft. Der Titelheld tritt nach den ersten Akten hinter Ariarathe, der eigentlichen, tragisch endenden Hauptperson, zurück.

Nicht Tyridates Schicksal, sondern das unbewußte Liebesverbrechen, das das Leben der Kinder Oronthes tragisch gestaltet[1], bildet den Kern des Ganzen, den aber der Dichter unter den zahlreichen Nebenmotiven nicht scharf genug heraustreten läßt, weil ihm die Kunst fremd ist, durch fesselnde Zwischenfälle die Situation stufenweise fortschreitend zu ändern und den tragischen Helden abwechselnd von Hoffnung zu Furcht zu treiben, und weil es ihm an Kraft des Ausdrucks fehlt, ohne Erregung tragischen Schreckens das Mitleid so lange wachzuhalten.

Das edle, eines wahren Königssohnes würdige Benehmen Ariarathes gewinnt weit mehr Teilnahme als die preziöse Großmut und die Galanterie Tyridates. Das Verhalten des Königs ist von stetem Mißtrauen gegen seine intrigante Gemahlin geleitet. Geschmacklos häßlich ist der Charakter des ehrgeizigen Höflings, der vor den gemeinsten Mitteln nicht zurückschreckt.

Im Versbau hat Boyer noch keine Fortschritte gemacht.

Die Aufführung scheint wenig Aufsehen erregt zu haben, sonst könnte der geschäftstüchtige Dichter nicht versucht haben, eine spätere Umarbeitung als ganz neues Werk hinzustellen (s. w. u. p. 40 „Le Fils supposé").

6. Nach „Tyridate" ließ Boyer 1648 noch ein Werk ganz anderer Gattung erscheinen: „Ulysse dans l'Jsle de Circé, ou Euriloche Foudroyé", eine Tragikomödie, die als Ausstattungsstück auf dem Maraistheater aufgeführt wurde.

Die Grundlage der Handlung bildet der in der Odyssee besungene Aufenthalt des Odysseus bei Circe. Der Held weilt mit seinen Gefährten Eurilochus und Elpenor auf der Insel der Zauberin, von ihren Anträgen bestürmt, aber ein Brief (!) Penelopes erweckt in seinem pflichtgetreuen Herzen den Entschluß, zu fliehen. Der ehrgeizige Eurilochus, der um Circes Schwester Phaëtusa wirbt, will diese Absicht durchkreuzen; durch ihn erfährt sie davon und sucht Odysseus durch Traumesmacht und einen Aufenthalt in der Unterwelt zurückzuhalten, doch vergeblich. Sie nimmt den Flüchtling fest, gibt ihn aber schließlich großmütig frei. Eurilochus, eifersüchtig auf Elpenor, hat diesen getötet und Phaëtusa entführt. Aber mitten auf dem Meere ereilt Jupiters Blitz den Frevler; die gerettete Phaëtusa trägt ein Delphin zu ihren Schwestern zurück.

Von einem dichterischen Werte läßt sich bei diesem Stücke nicht gut sprechen. Auf wirkliche Handlung, Motivierung, Charakterzeichnung verzichtete der Verfasser, der in seinem Maschinenstücke möglichst viel Wunderbares und Feenhaftes zeigen sollte, zugunsten des Maschinenmeisters, dessen Ausstattungskunst über alle Mängel

[1] Campristons Tragödie „Tyridate" 1691 hat außer dem Namen nur dieses Motiv der unnatürlichen Liebe zwischen Geschwistern mit Boyers Stück gemeinsam.

des Dichtwerkes hinwegtäuschen mußte, auch über Verse von der Schönheit und Kraft der folgenden:

Ulixe.
„Je suis tel, quand je suis absent de vos appas;
Peut-on estre autrement quand on ne vous voit pas?“ (I, 5).

7. Nach elfjähriger Ruhe erwachte Boyers Dichterehrgeiz wieder: 1659 schrieb er die Tragödie „Clotilde“.

Der Inhalt beruht auf reiner Erfindung. Deuthère, die Witwe des Grafen von Béziers, hat in der Hoffnung, Gemahlin des Königs Theodebert von Metz zu werden, ihrem bisherigen Liebhaber Clidamant, dem einflußreichen Günstling des Herrschers, den Laufpaß gegeben. Des Verschmähten Liebe verwandelt sich in racheglühenden Haß, und er bestimmt seinen Herrn, sich von Deuthère zurückzuziehen und, obwohl der König dadurch der Nebenbuhler seines Sohnes Clodomire wird, sich Deuthères Tochter Clotilde zu nähern. Diese hat aber ihr Herz an Clidamant verloren. Zur Erreichung ihres Zieles möchte ihre Mutter sie zunächst mit dem verlassenen Liebhaber verbinden; Clidamant aber weist dieses Anerbieten zurück. Ihr nächster Versuch, durch eine Heirat ihrer Tochter mit Clodomire den Sohn gegen den Vater auszuspielen, scheitert an dem Einfluß Clidamants auf den König und an Clotildens Weigerung, die von Clidamant auf das Geständnis ihrer Liebe eine vernichtende Abweisung erfährt und nun verzweifelt und entrüstet sich gegen alle weiteren mütterlichen Heiratspläne wehrt. In eifersüchtiger Wut zückt Deuthère den Dolch gegen die Tochter und verwundet sie; doch in rascher Reue über diese unselige Tat tötet sie sich selbst. Clidamant berichtet mit Genugtuung ihr grauenvolles Ende, das das Werk seiner Rache krönt, und entzieht sich durch Selbstmord der Strafe des Königs. Dieser hat inzwischen sein Unrecht gegen den Sohn eingesehen, und Clotilde zeigt sich nicht abgeneigt, Clodomire ihre Hand zu reichen.

Aus Ehrgeiz verläßt Deuthère den bisherigen Geliebten: aus diesem äußeren Konflikte entwickelt sich am Motive der in Haß umgewandelten verschmähten Liebe die rein intrigenhafte Handlung, fade erdacht, ohne Wärme empfunden und unwahr und uninteressant durchgeführt. Die Hauptperson ist eigentlich die für ihren Treubruch gestrafte Deuthère, ihre mehr erleidende als handelnde Tochter ist wahrscheinlich deshalb zur Titelheldin gewählt, weil sie die einzige sympathische Figur im ganzen Stück ist. Vielleicht ist Corneilles Beispiel mit „Rodogune“ (1644) für Boyer bestimmend gewesen. Die Grundtöne der Tragödie mit ihren sprunghaften Launen der Liebe, die Somaize (Dictionnaire des Prétieuses II p. 29) mit den bezeichnenden Worten lobt: „... Clotilde, où la boutade est bien exprimée“, klingen aus Clidamants Gespräch mit seiner Feindin:

„La Fille sur le Trône, et la Mère à ses pieds . . .
Je verray la Nature à soy-même infidelle
Former dans vostre cœur une horreur criminelle;
Et vostre ambition jalouse de son rang,
Révolter lâchement le sang contre le sang.
Je vous verray souffrir ce que souffre l'envie,
La jalouse fureur, l'ambition trahie." (III, 1).

Das Peinliche des Anblicks einer Mutter, die auf ihre eigene Tochter bis zur Raserei eifersüchtig ist, ohne wahre Leidenschaft zu empfinden, wird in seiner Unwahrheit kaum dadurch gemildert, daß ihr treibendes Motiv der Ehrgeiz ist. Der Verfasser hat sich viel Mühe geben müssen, ihren Gegenspieler noch etwas schwärzer zu malen und noch unsympathischer zu gestalten. Sein von ihm abhängiger, verliebter Herr weiß nie recht, was er will, und spielt eine sehr unkönigliche Rolle, und sein hilfloser Sohn ist der schmachtende Galan, „moins prudent qu'amoureux" (III, 2). Die Verse entsprechen dem Ganzen, das würdig schließt:

Le Roy.
„Allons du Dieu vengeur adorer le courroux,
Qui suspend sur mon crime une juste vengeance,
Perd d'autres criminels et sauve l'innocence."

Deltour (p. 7ff.) hat recht, wenn er „Clotilde" ein „fades und unerträgliches Machwerk aus Quinaults Schule" nennt. Trotzdem das Stück der Mode entsprach, bedeutete es einen Mißerfolg. Der Besuch der Aufführungen soll äußerst schwach gewesen sein[1]. Sicher ist „Clotilde" das Stück, auf das der boshafte Furetière[2] mit dem bekannten folgenden Epigramm hinzielte. Es war nämlich nur an einem Freitage und an einem Sonntage aufgeführt worden, beide Male vor leeren Bänken. Als Boyer von einem Freunde nach der Ursache gefragt wurde, soll er die Antwort gegeben haben, welche die Spitze des Epigramms bildet:

„Quand les pièces représentées
De Boyer sont peu fréquentées,
Chagrin qu'il est d'y voir peu d'assistants,
Voici comme il tourne la chose:
Vendredi, la pluie en est la cause,
Et le dimanche le beau temps."

8. Auf „Clotilde" folgte in demselben Jahre die Tragikomödie „Fédéric", angekündigt unter dem Titel: „Fédéric, Amiral de Sicile".

---

[1] Mouhy; Léris: art. „Clotilde".

[2] Als Verfasser wird auch Racine genannt. Mesnard (Oeuvres de Racine IV, p. 250) ist gegen diese Annahme; die ersten beiden Verse erscheinen ihm zu hart. Daß sich Furetière nicht ausdrücklich als Urheber bekennt, spricht nicht gegen seine Verfasserschaft, so wenig wie sein Ausdruck: „L'Épigramme que j'ai rapportée" (Factum III, p. 20), da er ja Verse bringt, die 30 Jahre vorher im Umlauf waren. Für Furetière sprechen außerdem die Zeugnisse des „Nouveau Reueil des épigrammatistes français" (1720) I, p. 240 und der „Ménagiana" (1715) IV, p. 167.

Der König von Sizilien hat mit Hilfe seines treuen Admirals Fédéric seine einzige Tochter Yoland als Knaben unter dem Namen Manfred erziehen lassen, um seinem Geschlechte den Thron zu bewahren, von dem das Gesetz Frauen ausschließt. Zur Aufrechterhaltung der Täuschung hat er bis kurz vor seinem Tode die Heirat Manfreds mit der durch den Rebellenführer Roger aus ihrem Reiche vertriebenen Königin Camilla von Neapel beschlossen.

Der neue König aber, von Liebe zu Fédérics ältestem Sohne Valerius erfaßt, sucht die Verbindung zu verzögern. Fédéric liebt Yoland und will ihre Bestätigung als Königin vom Volke mit Waffengewalt erzwingen, um dann mit ihr den Thron zu teilen und Valerius die Nachfolge zu sichern. Dieser sucht aber seinem Bruder Fabricius, der sich auf Wunsch seines Vaters mit Camillas Herz auch ihre Krone erobern soll, den Rang abzulaufen, zum eifersüchtigen Schrecken Yolands, die bei ihrem Admiral Unterstützung zu finden hofft. Dieser verfolgt seinen Plan weiter in der Überzeugung, durch so hervorragende Verdienste doch noch ihr Herz zu gewinnen. Sie sucht sich nun selbst zu helfen, und als auf ein mißverstandenes Briefchen von ihrer Hand der ehrgeizige Valerius seine Bemühungen um Camilla verdoppelt, heuchelt sie als Manfred Liebe zu ihrer Nebenbuhlerin, die ihr auch sogleich entgegenkommt, obwohl sie Fabricius ihre Gunst geschenkt hat. Fédérics Absicht, das Volk für Yoland günstig zu stimmen, mißlingt. Da naht Roger, und die sizilische Flotte schlägt unter Führung ihres Admirals und seiner tapfern Söhne den Feind Camillas, deren dankbares Volk die Krone dem glücklichen Sieger anbietet, den auch die Sizilier zum König wählen. Auf Neapel verzichtet er gern zugunsten Fabricius', der Camillas Hand erhält. Als Yoland seine Liebe zurückweist und lieber mit Valerius vereint den Thron verlieren als ihn mit Fédéric teilen will, siegt sein Edelmut: er tritt zurück, glücklich, seine beiden Söhne gekrönt zu sehen.

Mit seiner seichten Handlung ist „Fédéric" ein rechtes Modestück. Manche unnötigen Szenen verlängern es. So nimmt Yolands Verstellung gegenüber Camille zwei Szenen ein (III, 9 und VI, 6), ohne daß eine größere Wirkung damit erreicht wird; denn bei Aufdeckung des Geheimnisses schwenkt Valerius ohne weiteres zu ihr ab (IV, 8). Die überstürzte Lösung erfolgt kunstlos von außen her.

Den Charakteren fehlt es an Wahrscheinlichkeit und Wärme. Am besten schneidet Fédéric ab mit seinen Taten, seiner Treue zum Königshause; daß er in seinem Alter die Liebe für erstrebenswürdiger erachtet als Ruhm und Ehre, wird wieder aufgewogen durch sein großmütiges Verzichten, das ihm Vaterliebe und Vernunft gebieten. Unter seinen Söhnen ist Valerius der Tatkräftigere; sein brennender Ehrgeiz macht ihn rücksichtslos gegen seinen Bruder, der den bescheidenen Liebhaber spielt, und undankbar gegen seinen König, dem er seine Ansichten über die Liebe folgendermaßen darlegt:

„Je ne puis rien aimer au-dessous de moy-même,
. . . tout choix est trop bas, s'il n'est plus haut que moy." (III, 6.)

In ihn ist Yoland rettungslos verliebt, und mit allen weiblichen Listen sucht sie ihn zu gewinnen. Camilla ist eine kalte Kokette, deren schließlich für den König aufsteigendes Gefühl durch die Aufdeckung seines wirklichen Geschlechts mit Recht gestraft wird.

Trotz seiner Schwäche, trotz seiner mangelhaften Verse hatte das Stück Erfolg. Somaize (Dictionnaire des Prétieuses II, p. 29) bekundet: „Fédéric a fort réussy". Mochte auch der Umstand dazu beitragen, daß es nach einem noch viel schlechtern Werke, dem „Ostorius" des Abbé de Pure, aufgeführt wurde, so war es doch hauptsächlich die Übereinstimmung mit dem Geschmack des Publikums, welche entschied. „Fédéric" war eben nach Lorets Reimbericht:

„Une pièce fraîche et nouvelle,
Tout-à-fait au gré du public."
(Les Fères-Parfaict VIII, p. 303.)

9. Der Erfolg des „Fédéric" ermutigte Boyer: schon 1660 wartete er dem Publikum mit einem neuen Werke auf, der Tragödie: „La Mort de Démétrius, ou Le Rétablissement d'Alexandre, Roy d'Épire".

Artabanus hat dem König Pyrrhus von Epirus Krone und Leben geraubt und zu seinem Nachfolger Demetrius ernannt, dem er seine Tochter Arsinoe vermählt hat. Demetrius hat in diese erzwungene Heirat nur eingewilligt, weil er damit Pyrrhus Sohn Alexander, seinem Freunde, und der von ihm hoffnungslos geliebten Prinzessin Ismene das Leben rettete. Nach dem Tode seines Schwiegervaters ruft er sofort den Freund als rechtmäßigen Thronerben zurück, um ihm trotz Arsinoes Widerstand die Krone abzutreten. Im stillen hofft er, durch diese großmütige Handlung Ismenens Herz zu rühren. Alexander kommt heimlich zurück, und beide Freunde suchen sich an Liebe und Großmut zu übertreffen und drängen einander Krone und Geliebte auf. Alexander fühlt sich verpflichtet, heimlich, wie er gekommen, auch wieder zu gehen und so den Freund zu zwingen, sein Opfer anzunehmen. Aber Ismene, die ihn liebt, folgt ihm, um ihn auf der Flucht zu begleiten. Beide werden durch Milon festgehalten, Demetrius' Günstling, der ebenfalls von Leidenschaft für Ismene erfaßt ist. Er macht ihre gemeinsame Flucht seinem Herrn verdächtig und überredet ihn schließlich, Alexander zu verhaften und Arsinoe zu verbannen. Nun verbindet sich die mit Recht eifersüchtige Königin mit Milon, nachdem sie vergeblich Alexanders Freundestreue zu erschüttern versucht hat, und Demetrius fällt von der Hand seines treulosen Günstlings. Doch rasch bereut Arsinoe; sie öffnet dem aufständischen Volke den Palast, gewinnt es für Alexander und tötet sich vor aller Augen. Milon, den Ismene entrüstet abgewiesen, ist verloren; tödlich verwundet gesteht er seine Freveltaten.

Trotz einiger geschichtlicher Namen ist die Fabel der Tragödie rein erfunden. Sie ist ziemlich verwickelt und abwechslungsreich; fast von Szene zu Szene ändert sich die Situation. Verschiedene Personen könnten ohne weiteres, ohne Störung des Ganzen wegfallen: vor allem Diocles, der erst in den letzten Szenen auftritt, weiter die Vertrauten Seleucus und Telamon. Der Doppeltitel setzt Alexander mehr in den Vordergrund, als er wirklich im Stücke steht.

Er ist zwar ein treuer Freund, zeigt aber wenig Tatkraft, wenn er auch an edlen Gefühlen mit Demetrius wetteifert. Dieser wieder steht unter dem Einfluß seines Günstlings. Ismene ist ein matter Charakter, und Arsinoe, die verlassene Gattin, hat in ihrer gewiß berechtigten Rachsucht wenig gewinnende Züge. Das böse Element verkörpert der verschlagene Milon, ebenso arg verzeichnet wie die andern Charaktere.

Auch die Sprache des Stückes ist geringwertig. In den schwülstigen Versen fällt der häufig recht gewöhnliche Ausdruck auf. Der Erfolg scheint entsprechend gering gewesen zu sein, denn in der Widmung des gedruckten Werkes, in der sich der Dichter auch noch etwas auf die „noblesse de sa fin“ einbildet, beschwert er sich lebhaft über „Mißgunst und Ungerechtigkeit“.

10. Das Jahr 1660 blieb ein Unglücksjahr für Boyer. Am 31. Dezember ließ er eine neue Tragödie, „Tigrane“, aufführen, zum ersten und letzten Male, denn nach Lorets Bericht (Les Frères-Parfaict VIII, p. 420) wurde das Stück aus ungenannten Gründen zum großen Verdrusse des Dichters vom Spielplan abgesetzt. Es war sicher nicht schade darum; Boyer hat es auch nicht drucken lassen.

11. 1662 versuchte er es mit einer neuen Gattung, der „Tragi-comédie pastorale“ „Policrite.“

Prinz Philoxipe von Cypern hat sich nach einem Bilde, das sein Freund Cleon gezeichnet hat, in die schöne Schäferin Policrite verliebt, behält dies aber wohlweislich für sich. Sein König, der die Gunst der Prinzessin Artaphile zu gewinnen sucht und sich seiner als Werbers bedient hat, glaubt sogar, daß seine offenkundige Verliebtheit der Prinzessin gelte. Philoxipes Vater Menander erfährt durch den eifersüchtigen Cleon die Wahrheit und sucht eine nicht standesgemäße Heirat seines Sohnes zu verhindern, indem er Cleon ermutigt, Policrite zu entführen. Bei diesem Versuche aber wird Cleon von Philoxipes Leuten getötet, und als man in der geretteten Schäferin Solons Tochter erkennt, dessen Ankunft auf der Insel erwartet wird, steht seitens Menanders ihrer Vereinigung mit seinem Sohne nichts mehr im Wege, zumal der König nach mancherlei Eifersuchtsanwandlungen das Jawort seiner Dame durch Anbieten seiner Krone glücklich erlangt hat.

Die Inhaltsangabe klärt über den zusammengesetzten Titel auf: es verbinden sich Hof- und Schäferleben. Der Stoff des Stückes

ist so unwahrscheinlich wie nur möglich, und die kunstlose Durchführung trägt nichts zur Beseelung des Werkes bei, das nicht anders als ein in Scene gesetzter Roman nach damaligem Geschmacke wirkt, was aber Boyer selbst gerade für den Vorzug seines Werkes hielt. In der Widmung schreibt er: „Je vous donne Policrite, qui est sans doute dans le Romant le chef-d'œuvre d'un des plus beaux Esprits de notre Siècle, le charme de la Cour, et les inclinations de vostre grande Princesse . . .", und er ist überzeugt, daß „Policrite" „a conservé sur le Théâtre quelques traits de cette parfaite beauté qui l'a fait admirer dans le Romant." Mit seiner Quelle meint er „Artamène, ou le Grand Cyrus" (1649—53) von Fräulein von Scudéry. Ganz wie in seinem Vorbilde ist auch die Motivierung in Boyers Stück höchst nachlässig und läßt manches unklar und unverständlich.

Auch die Charaktere sind wirklichkeitsfremde Romanfiguren. Der unmännliche König, der in beständiger Angst vor seinem Werber schwebt, ist nicht ernst zu nehmen. Philoxipe ist ganz der modische Galan. Der koketten Artaphile steht die gewollt naiv liebende Heldin des Stückes gegenüber. Menander in seiner Aufregung über die standeswidrige Liebe seines Sohnes wagt seinem König zu sagen: „J'aimerois mieux cent fois qu'il fût vostre Rival!" (III, 6). Cleon als gewalttätiger Liebhaber ergänzt die Reihe der durchaus romanhaften Charaktere, die alle eine wenig gewählte Sprache reden.

Man kann sich kaum vorstellen, daß ein so oberflächliches, farb- und kraftloses Machwerk Beifall finden konnte, wenn es auch dem Geschmacke der Zeit schmeichelte, und doch bringt es Boyer fertig, in der „Widmung" zu „Policrite" dieses Stück als das „feinste und vollendetste" aller seiner bisherigen Werke hinzustellen — selbst an der damaligen Mode gemessen eine arge Selbsttäuschung.

12. Ende 1662 wandte sich Boyer wieder der Tragödie zu mit „Oropaste, ou Le Faux Tonaxare." Er gab diesmal sein Werk nicht dem Hôtel de Bourgogne, das ihn vielleicht abgewiesen hatte, sondern Molière, dem neue Stücke sehr willkommen waren.

Der Perserkönig Kambyses, in Besorgnis um seine Sicherheit auf dem Throne, hat auf Grund eines Traumes zwei Vertraute, Patisites, den Sohn des Mediers Megabisus, und Prexaspes zur Ermordung seines Bruders Tonaxares nach Baktra geschickt und glaubt nach dem Bericht, den ihm Prexaspes gibt, seinen Auftrag ausgeführt, als sich plötzlich sein Traum durch die Krönung seines Bruders zum Gegenkönig schrecklich erfüllt. Die Erregung darüber kostet ihm das Leben. In Wirklichkeit ist sein Bruder unter den Mörderhänden gefallen, Patisite aber hat die täuschende Ähnlichkeit des Ermordeten mit seinem Bruder Oropastes, der zufällig zu gleicher Zeit totgesagt wurde, dazu benutzt, diesen unter Tonaxares Namen auf den Königsthron zu heben. Einzig aus Leidenschaft

für Hesione, die Schwester Tonaxares', hat Oropastes in diesen Betrug gewilligt. Doch die persichen Großen zweifeln an der Echtheit des neuen Königs, und Darius, der um Hesionens Hand wirbt, verschwört sich gegen ihn mit Zopirus, der Araminta liebt, die Schwester des Darius und Geliebte des echten Tonaxares. Oropastes' scheinbar veränderte Haltung gegen Araminta, die unverständliche Begünstigung des allgemein verhaßten Patisites, besonders aber die erklärte Absicht, seine (vermeintlich) eigene Schwester Hesione heiraten zu wollen, nähren das Mißtrauen und die Mißstimmung gegen ihn. Obwohl sein Vater tatkräftig für ihn wirkt, obwohl selbst Hesione sich durch sein stolzes und würdiges Benehmen täuschen läßt, wird er doch von der Eifersucht der Verschwörer gestürzt, die seine Anhänger ermorden, ihn selbst tödlich verwunden und schließlich durch das Geständnis des Sterbenden ihren Argwohn gerechtfertigt sehen[1].

Bei Herodot (III, 30, 32, 61—63), dem Boyer wohl hauptsächlich die geschichtliche Unterlage entnahm, wird der Bruder des Cambyses Smerdis (bez. Bardija) genannt. Der Dichter verteidigt deshalb in einem besonderen Hinweise „an den Leser" den von ihm gewählten Namen Tonaxares als geschichtlich, indem er sich auf Xenophon (Cyropaedia VIII 7: *ταννοξάρης*) beruft. Wenn auch die äußeren Ereignisse der Geschichte entsprechen, so ist das Werk doch weit entfernt davon, ein historisches Stück zu sein, vielmehr ist es eine Liebestragödie vom reinsten Wasser: Oropastes (Gaumata bei Herodot) wird durch die Liebe zu seinem Betruge getrieben und schließlich ins Verderben geführt, Darius stürzt ihn wieder aus dem gleichen Motive. Bedeutend mehr als an die geschichtliche Überlieferung lehnt sich das Stück an die Tragikomödie Quinaults an: „Agrippa, Roy d'Albe, ou le Faux Tibérinus" (1660), deren Titel schon verrät, daß sie mit gleicher Verwicklung auch ganz ähnliche Situationen und Personen enthält. Dieser Vorlage entstammt auch der allgemeine Fehler des Boyerschen Stückes: seine Unwahrscheinlichkeit. Nur einem Lustspieldichter mag es verziehen werden, wenn er glauben machen will, daß ein Fremder solange von der Schwester für den Bruder, von der Braut für den Geliebten gehalten wird, und wenn er die Aufklärung künstlich weiter aufschiebt. Boyer hat die verwandtschaftlichen Beziehungen immer noch wahrscheinlicher gestaltet als Quinault, bei dem Albine, die Schwester Agrippas und die Geliebte des Tibérinus, doch wohl einen kleinen Unterschied

---

[1] Friedrich nimmt in seiner Abhandlung: „Die Magie im französischen Theater des 16. und 17. Jahrhunderts" (1908) p. 298 mit Unrecht an, daß sich in „Tonaxare" „geheimnisvolle Orakel und zauberhafte Heilungen" finden. Wahrscheinlich hat ihn in der Inhaltsgabe des Werkes bei den Frères-Parfaict IX die Bezeichnung „le Mage Oropaste" irregeführt, da er das Stück selbst nicht gelesen hat. Zauberei verwendet Boyer übrigens nur in „Ulysse" und „Méduse", also in opernhaften Werken.

zwischen beiden kennen und empfinden sollte! Besser als sein Vorbild, bei dem der Held unter der eigensinnigen Willkür seines Vaters steht, begründet Boyer das Zaudern Oropastes', sich zu erkennen zu geben, mit der damit für ihn verbundenen Gefahr. Der größte Fehler des Stückes geht auch auf die Entlehnung zurück: es ist zuviel dem Zufall überlassen, dem Helden ist keine Gelegenheit zum Handeln gegeben. Weder unter seinem wirklichen Namen noch als „Tonaxares" kann er Hesione gewinnen (die Krone allein mag er gar nicht), und diese undramatische Zwickmühle gibt wohl Anlaß zu preziösen Meinungsaustauschen, löst aber nur weichliche Rührseligkeit, keine männliche Kraft bei ihm aus. Er ist kein tragischer Held.

Das anfängliche Interesse an der Handlung nimmt bald ab und macht entgegengesetzten Gefühlen Platz, wenn man die Charaktere näher betrachtet. Vorübergehend stolz und voll königlicher Würde, ist Oropastes weder edel noch schlecht genug für seine Rolle im Stück gezeichnet. Mehr als geschmacklos aber war der Dichter, ihn die Heirat zwischen Geschwistern befürworten zu lassen, auch wenn es ihm nicht ernst damit war, selbst in Berücksichtigung der altpersischen Haremswirtschaft (zu Hesione als angeblicher Bruder):

„Qu'ay-je d'incompatible avec le nom d'Amant?
Si le nœud de l'amour est dans la ressemblance,
Si c'est l'égalité des mœurs de la naissance,
Qui des parfaits Amants fait toute la douceur,
Où la trouve-t-on mieux qu'en entre un Frère et sa Sœur?
Si le Ciel par le nœud de l'amour fraternelle
A mis entre nous deux une union si belle,
Nos sentimens sont-il différens à ce poinct,
Que vous trouviez un crime où je n'en trouve point?
Ah! qu'il est doux d'aimer, quand une flame pure
Seconde les transports qu'inspire la Nature!
Que l'étreinte en amour est forte, alors qu'un cœur
Trouve en un mesme objet, et sa Femme, et sa Sœur!" (III, 5.)

Sein Bruder Patisites, schwarz in schwarz gemalt, schuftig, treulos und doch nicht schlau genug, ist der einzige Charakter, den nicht die Liebe treibt. Die beste Rolle spielt Megabisus, der erst treu zum Königshause hält, dann aber für sein eigen Blut bis zum letzten Atemzuge kämpft. Die Gegner, Darius und Zopirus, lassen keinen Hauch geschichtlicher Größe spüren. Araminta, kaum merklich gekennzeichnet, könnte gleich Prexaspes ebensogut hinter der Szene handeln; auch an die stolze Hesione hat der Dichter keine Wärme verschwendet.

Man kann sich erklären, daß ein Stück mit solcher Handlung und derartigen Charakteren, noch dazu in recht mäßiger Sprache abgefaßt, auch von einem Publikum abgelehnt werden mußte, dem sonst romanhafte Tragödien erwünscht waren. Daß der Mißerfolg ein vollständiger war, geht schon daraus hervor, daß ihn sogar

der Dichter zugibt (Widmung des „Oropaste"). Er stellt sich freilich als Opfer der zunehmenden Abneigung des Publikums gegen ernste Stücke hin. Übrigens erhielt er nach dem Registre de la Grange für die Aufführung 550 livres in gold- und silbergesticktem Beutel — ein Beweis dafür, daß Molière viel daran lag, mit dem Hôtel de Bourgogne in Wettbewerb zu treten.

13. Vielleicht suchte Boyer die Schuld an der Ablehnung seines letzten Stückes auch bei der Darstellung durch Molières Schauspieler, denn er gab sein nächstes Werk, „La Thébaïde", wieder dem Hôtel de Bourgogne, wodurch er anscheinend Racine der Möglichkeit beraubte, sein gleichnamiges Erstlingswerk auf dieser Bühne aufgeführt zu sehen, und ihn zu Molière führte. Racines Tragödie trug den Namen: „La Thébaïde (ou les Frères Ennemis)." Aus seinen letzten drei Briefen vom Ende des Jahres 1663 geht hervor, daß er sie um diese Zeit vollendete. Während er zuerst von seinem Werke als von den „Frères (Ennemis)" spricht, erwähnt er im dritten Briefe (Dezember 1663) die „Thébaïde" ohne Beziehung zu sich: „On promet depuis hier „la Thébaïde" à l'Hôtel, mais ils ne la promettent qu'après trois autres pièces." Mesnard (Oeuvres de Racine I, p. 382) meint, daß Racine mit beiden Namen ein einziges Werk und zwar das seine im Auge habe, im Gegensatz zu Fourniers Annahme, daß Racine mit der Bezeichnung „Thébaïde" auf Boyers Tragödie hinziele. Fournier stützte sich auf eine Stelle bei Brossette: „Boyer avoit fait „la Thébaïde", qui étoit très-mauvaise. Molière dit à Racine que s'il vouloit rajuster l'„Antigone" de Rotrou, elle effaceroit „la Thébaïde" de Boyer." Dieser Beleg wird durch Grimarest (Vie de Molière 1705 cit. Mesnard, Oeuvres de Racine III, p. 379) ergänzt, der bemerkt, daß Molière für seine Truppe ein Stück gesucht habe, mit dem er den Wettbewerb mit dem Hôtel de Bourgogne aufnehmen könnte. Wenn er dazu Racines „Frères Ennemis" benutzt hat, so kann kaum ein anderes als eben Boyers „Thébaïde" das Stück gewesen sein, das auf der Konkurrenzbühne aufgeführt wurde. Vielleicht ist aus diesen Beziehungen das gespannte Verhältnis Boyers zu Molière einerseits, trotz des „Oropaste"-Geschenkes, wie zu Racine andererseits zu erklären; denn daß Boyer seinem Erstlingswerke den Weg zum Hôtel de Bourgogne versperrt hätte, das hätte ein Racine ihm nie verzeihen können. Später, als keine Unterscheidung mehr nötig ist, verschwindet auch der Doppelname des Racineschen Stückes und macht der einfachen Bezeichnung „La Thébaïde" Platz.

Mag sich auch nichts Bestimmtes für Racines Lebens- und Schaffensgeschichte aus dem bisher Erwähnten folgern lassen — als sicher geht daraus hervor, daß Boyer auch eine „Thébaïde" geschrieben hat. Das muß betont werden, weil diese Tragödie nicht gedruckt worden ist und deshalb im Verzeichnis seiner Werke (außer bei Maupoint und Léris, doch ohne Jahreszahl) fehlt. Auch

Loret berichtet nichts über die Aufführung einer „Thébaïde“, weder von Racine, noch von Boyer. Es sei darum noch ein gewichtiges Zeugnis hinzugefügt: Furetières mehrfache gehässige Angriffe auf die Boyersche „Thébaïde“. In einem Factum (II, 1686) spottet er: „On lui a reproché un jour, qu'il préchoit dans les déserts de la Thébaïde à cause de la solitude qui se trouva à la première représentation d'une de ses pièces qui portoit ce nom.“ Die Brüder Parfaict (XII, p. 112) vermuten eine bloße Erfindung dahinter. Doch warum wiederholt sich dann Furetière? In den „Couches“ (V, 1687) läßt er boshaft ein Extrablatt ausrufen mit der Aufzählung der Toten und Erdrückten bei der Aufführung der „Thébaïde“ Boyers, und in einer weiteren Schmähschrift (Factum III, 1688) nennt er dasselbe Stück als vom Publikum verurteilt. Ohne Zweifel knüpfte Furetière an eine feststehende Tatsache an, denn es gab genug andere Werke Boyers, auf die er ähnlichen Spott ebensogut hätte beziehen können, viel wirkungsvoller als auf eine bloße Erfindung. Wahrscheinlich war er durch die Wiederaufführungen von Racines „Thébaïde“ in den Jahren 1681—1684 an Boyers längst vergessenes Machwerk erinnert worden.

Aus den oben erwähnten Briefen Racines ist zu schließen, daß Boyers „Thébaïde“ 1663 entstanden ist. Jedenfalls ist sie vor Juni 1664 aufgeführt worden, denn Racines Gegenstück wurde am 20. Juni bei Molière zum ersten Male gespielt. Furetières satirische Beleuchtung und des Verfassers Schweigen verraten, daß sein Stück recht kläglich durchgefallen ist.

14. Mehrere Jahre brauchte Boyer, um sich von seinen letzten Fehlschlägen zu erholen. Von der Tragödie hohen Stiles wandte er sich dem Maschinenstücke zu, in dem er sich mit „Ulysse“ schon versucht hatte. Anfang 1666 wurde seine Tragödie: „Les Amours de Jupiter et de Sémélé“ im Maraistheater aufgeführt.

Im Prologe streiten sich Thalia und Melpomene über ihren Rang auf dem Parnaß. Euterpe, die Muse des Schäferspiels, soll mit ihrem Urteil entscheiden. Als sie aber auf Grund ihrer liebenswürdigen Anmut für sich den Vortritt beansprucht, muß Apollo selbst den Streit schlichten, indem er den Musen befiehlt, ihre Künste in dem kommenden Stücke zu vereinen — für den König.

Semele, Tochter des Cadmus und der Hermione, ist dem Alkmeon versprochen. Sie erwidert Jupiters Liebe trotz des Widerspruches ihrer Eltern, trotz des Schmerzes ihres Verlobten, dem Juno ihren Beistand verheißt. Jupiter in Schäfergestalt tritt mit Momus vor Semele, hebt sie in einer Wolke mit sich empor und läßt sie in einem sicheren Zaubergarten nieder, wo sie von Venus und der Jugend in Begleitung von Freuden- und Liebesgöttern unterhalten wird. Da erscheint Juno als Merkur und erfüllt sie mit Zweifeln an der Gottheit ihres Geliebten. Sie willigt darauf an-

scheinend in die Verbindung mit Alkmeon, aber im Hochzeitstempel will die Göttin der Ehe der Feierlichkeit nicht beiwohnen; an ihrer Stelle erscheint die Eifersucht, und auch Minerva, in deren Gestalt sich Jupiter geworfen hat, warnt vor dem Vollzug der Heirat. Allein mit Jupiter, verlangt Semele als Probe, daß er sich ihr in all seiner göttlichen Majestät zeige, die Juno an ihm kennt. Aber als er ihren verhängnisvollen Wunsch zu erfüllen wiederkommt, steht ihr Palast in Flammen; sie wird von ihnen verschlungen, und aus den rauchenden Trümmern steigt Juno, die Urheberin ihres Unglücks, triumphierend empor. Der unglückliche Alkmeon nimmt sich das Leben, den trauernden Eltern aber zeigt Jupiter inmitten seines glänzenden Palastes die Tochter, die er unsterblich gemacht hat.

Mit diesem höfisch-galanten Stücke traf Boyer ausgezeichnet den Geschmack der Zeit. Das Hauptmotiv bot ihm reichlich Gelegenheit zu zärtlichen Liebesszenen, die der Leidenschaft und der Gedankentiefe leicht entbehren konnten; deshalb fehlt auch den Charakteren eine tiefere Bewegung. Die Exposition ist vortrefflich. Für die sehr mäßigen Verse, die vergebens Geist mit Pracht zu vereinen suchen, wie für den Ton, auf den das Ganze gestimmt ist, sei ein bezeichnendes Beispiel angeführt, ein Gespräch Jupiters mit Semele über die Liebe:

„Ici loin de Junon, et loin de votre Cour,
Et sans autre témoin, que les yeux de l'amour,
Nous goûterous tous deux, ce que dedans les âmes,
Répandent de douceurs les plus heureuses flâmes;
Tout ce que font sentir de joie et de plaisir,
Le commerce amoureux des yeux et des soupirs,
Les combats d'amitié, de soins, de déférences,
Les flatteurs entretiens, les tendres confidences,
Les beaux emportemens de l'esprit et du cœur,
Les charmes composés de flamme, et de langueur,
Les doux égaremens, les aimables foiblesses,
Les extases d'amour, les transports, les tendresses,
Tout ce qui peut enfin nous flatter tour à tour,
Quand on se donne tout au pouvoir de l'amour." (III, 1.)

Bei der Aufführung traten die Schwächen des Stückes nicht in dem Maße hervor, daß sie nicht durch die Verbindung der Handlung mit Dekoration, Maschinen, Musik und Tanz hätten verdeckt werden können. Der Anteil dieser Elemente am Erfolge läßt sich jetzt nicht mehr feststellen.

Auf jeden Fall aber bedeutete das Stück einen bedeutenden äußeren Erfolg für den Dichter. Trotz der hohen Preise war der Andrang gewaltig, und der König sogar, der nur selten die Maraistruppe vor sich spielen ließ, kam und besuchte mit seinem Hofe eine Vorstellung[1], wo viel schmeichelhafte Anspielungen auf ihn

[1] Robinets Bericht vom 16. Januar 1666, cit. Frères-Parfaict X, p. 5.

(und wohl auch auf sein Verhältnis zum Fräulein von La Vallière) sein empfängliches Ohr trafen. Vielleicht erweckte das Stück seine Vorliebe für mythologische Opern, die Quinaults eigentliches Feld wurden. Boyer aber verdankte dem Erfolge, nicht dem Werte seines Maschinenstückes die Berufung in die Akademie im gleichen Jahre.

15. Den galanten Ton, der Boyers letztes Werk durchklang, stimmte er in seinem nächsten auf das Heroische ab; Ende Januar 1669[1] wurde seine Tragödie: „Le jeune Marius“ im Hôtel de Bourgogne aufgeführt.

Sulla belagert den jungen Marius in Präneste, wo sich auch seine Tochter Cäcilie befindet, die, von Marius geliebt, ihr Herz dem Pompejus geschenkt hat. Als Marius im Kampfe Vorteile erringt, bietet ihm Sulla mit dem Frieden auch die Hand seiner Tochter an, die er nach der Eroberung Roms erhalten soll, und übernimmt den Oberbefehl über die vereinigten Truppen. Da kommt Pompejus und macht ihm den Friedensschluß mit Marius zum Vorwurfe; der feige Sulla, der sich mit seiner Hilfe zum Diktator machen will, weist ihn an die Tochter, die ihm zwar ihre Liebe gesteht, aber mit der Erklärung, daß sie ihre Hand dem Marius geben will, um ihn vor ihrem treubrüchigen Vater zu retten, ihren Liebhaber zur Unterstützung seines Nebenbuhlers auffordert. Als Marius erfährt, daß Sulla seine Tochter vor die Wahl zwischen ihren beiden Bewerbern gestellt hat, und daß sich ihr Edelmut, nicht ihre Liebe für ihn entscheiden will, glaubt er dies Opfer nicht annehmen zu dürfen und dringt an der Spitze eines schnell entfachten Aufstandes gegen Sulla vor; doch bald von den Seinen verlassen, tötet er sich selbst. Triumphierend eilt Sulla, neue Opfer suchend, nach Rom, wohin ihm Cäcilie und Pompejus folgen.

Die geschichtliche Grundlage dieser Tragödie besteht in der engen Belagerung des jüngeren Marius 82 v. Chr. in Präneste, durch die ihn Sulla zum Selbstmord trieb. Doch bilden diese geringen äußeren Tatsachen nur den Rahmen zu einer nichts weniger als geschichtstreuen Liebesgeschichte.

Nicht ohne Kunst erfolgt die Exposition. Dafür läßt die Kraft des Dichters im Verlaufe der verwickelten und recht unwahrscheinlichen Handlung merklich nach. Der römische Gegenstand veranlaßt viel Reden über römische Größe und Tugend, aber keine Handlung, die diesen Motiven entspränge. Das Hauptmotiv der Galanterie bestimmt auch das politische Handeln nach dem Standpunkte: „. . . le bien de la gloire est le plus grand de tous“ (V, 5). Der Hauptfehler der Motivierung liegt darin, daß alle sich unbegründeterweise darauf versteifen, Marius sei nur durch Pompejus' Verzicht auf Cäcilie zu retten. Marius ist auch kein Held in römischem, sondern

[1] Nicht 1670 (Beauchamps; Histoire de l'Académie II, p. 519).

in preziösem Sinne, zwar gleich seinem geschichtlichen Urbild von Mannesschönheit, aber voll unmännlicher Schwäche und Empfindsamkeit, ohne Entschlußfähigkeit, höchst unklug und hilflos gegenüber Sulla. Dieser listige, eidbrüchige Fuchs und feige Wüterich erregt den Abscheu seiner eigenen Tochter:

„O Dieux qui d'un tel sang avez formé le mien,
Que ne me donnez-vous un cœur comme le sien?" (IV, 3.)

Cäcilie und Pompejus sind sympathische, aber ganz und gar preziös aufgefaßte Charaktere. Obgleich — in der Schilderung — Pompejus' Tugend so herrlich groß ist, daß

„Tout l'univers verroit son attente trompée,
Si l'amour corrompoit la vertu de Pompée" (IV, 2),

setzt er sie doch nicht in die geringste Tat zugunsten des unglücklichen Marius um.

Die Verse sind dem Dichter diesmal besser gelungen als sonst. In kraftvoller Kürze berichtet Pompejus dem „Glückskind" Sulla über seinen Sieg: „Rome et votre fortune ont vaincu par ma main" (III, 5). Lange, ermüdende Tiraden sind selten, und geschickt wird mehrfach rasche Wechselrede verwendet (z. B. IV, 2).

Doch daß es Boyer gelang, einige glückliche Verse zu finden, kann das absprechende Urteil über die Tragödie nicht ändern, obwohl er selbst sie für sehr gelungen hielt: „J'ai invoqué avec plus de faveur que jamais le Dieu qui nous inspire . . . j'ai travaillé assez heureusement" (Widmung an Colbert). Der Erfolg war nur ein vorübergehender und zum Teil auf Rechnung des Schauspielers Floridor zu setzen, der in der Hauptrolle glänzte[1].

16. Die Leichtigkeit, mit der Boyers Werke entstanden, geht aus der Tatsache hervor, daß er Mitte Februar desselben Jahres nach seinem „Marius" ein neues Stück ganz anderer Gattung aufführen ließ: „La Fête de Vénus, Comédie-Pastorale-Héroïque."

Der Devolutionskrieg, reich an kriegerischen und staatsmännischen Erfolgen für Ludwig XIV., eilte dem Ende zu, und sein Ausgang war vorauszusehen. Boyer benützte die Zeitumstände, dem Könige seinen Dank für die erhaltene Pension dadurch abzustatten, daß er im Prologe das Lob des Siegers sang. Um dessen Gunst streiten sich Krieg und Frieden; Merkur beschwichtigt sie: nun solle den königlichen Helden der Liebesgott beschäftigen, der den Meereswogen entsteigt, um das Fest seiner Mutter Venus zu feiern.

Die Schäferin Diotime, die einen Unbekannten liebt, hat sich als Hirt unter dem Namen Leander verkleidet, mit dem Erfolge, daß sowohl Amasia, die Geliebte des Schäfers Ligdamon, als auch Galatea, die sich zwar dem Alcidon versprochen hat, aber noch der

[1] Lemazurier, Galerie historique I, p. 267.

Liebe widerstrebte, ihr Herz an sie verlieren. Galatea bestimmt, daß am Feste der Venus das „Urteil des Paris“ aufgeführt werden soll, mit ihr selbst als Juno, mit Amasia als Minerva und mit Alcidon als Paris, dessen Urteil dadurch Lügen gestraft werden soll, daß sich der angebliche Leander als Venus verkleidet. Ihr Plan gelingt: Alcidon verliebt sich in die Darstellerin der Venus. Als er diese danach in Leander wieder erkennt, klärt ihn Galatea über ihren (vermeintlichen) Betrug auf und weist den reuigen Sünder wegen der bewiesenen Untreue zurück. Ihr selbst aber widerfährt bei Leander das gleiche Schicksal. Der Umworbene flieht, erleidet dabei Schiffbruch und wird von Alcidon ans sichere Ufer gebracht. Die Entdeckung des wirklichen Geschlechtes Leanders wird von ihrem Retter ebenso freudig begrüßt, wie sie die Enttäuschung und den eifersüchtigen Zorn Galateas weckt. Doch der Liebesgott bestimmt diese, ihrer Rache zu entsagen, und Venus selbst erscheint am Schluß, zum Zeichen, daß sich die Liebe an allen Orten und von jedem Herzen Huldigung erzwingt.

Es hieße dem anspruchslosen Unterhaltungsstücke zuviel Ehre antun, wollte man mehr darüber sagen, als daß die Durchführung der schwer zu verfolgenden Handlung schwach, die Charakteristik oberflächlich, die Sprache schlecht ist. Die gelungensten Szenen enthalten den Parisspruch (II, 3), den übrigens ganz ähnlich Sallebray („Le Jugement de Paris et le Ravissement d'Hélène,“ Tragi-Comédie 1639 — Wiederaufführung 1657 — Akt II) behandelt hatte, und die Aufklärung Alcidons über die Täuschung beim Festspiel (III, 4–5).

Nur besonderen Umständen konnte es das wertlose Stück verdanken, wenn es wörtlich „allgemeinen Beifall“ gefunden hat, und zwar war es das Auftreten einer neuen jungen Schauspielerin, der später so berühmten Champmeslé, das die Zuschauer begeisterte. Der Dichter, der für sein Werk nicht einmal einen klaren, eindeutigen Titel fand, hat also gar kein Recht zu seiner Klage über „la fortune qui n'est pas de mes amyes“[1].

17. So unverständlich die Bezeichnung „héroïque“ für Boyers letztes Werk erscheint, ihm schien sie zu gefallen, denn das nächste, ganz ähnliche Stück, das im Januar 1670 dem Publikum vorgesetzt wurde, „Policrate“[2], nannte er „Comédie-Héroïque“.

Polikrates ist ein Liebling des Glücks, das ihm die Herrschaft über Samos verliehen hat. Er liebt Elise, die Tochter Dorontes, dem er den Thron verdankt, und wird wieder geliebt. Soviel Glück

---

[1] Préface de „La Féte de Vénus“.

[2] Von Beauchamps, Mouhy und nach diesem von Léris wird Boyer ein weder gedrucktes, noch aufgeführtes Stück „L'Heureux Policlète (bez. Polictète)“ zugeschrieben; diese Verwechslung entspringt dem Beinamen des Stückes „L'Heureux Policrate“, den Robinet im Reimbericht vom 1. Februar 1670 gebraucht.

blendet ihn, und er bildet sich ein, daß diese nur zu leicht errungene Liebe allein seiner Würde gelte. Werbend wendet er sich nun der aus Thrazien vertriebenen Fürstin Olympia zu, um deren Gunst sich sein Bruder Tiridate vergebens bemüht. Als er bei ihr nicht die erwartete Sprödigkeit, sondern das größte Entgegenkommen findet, überläßt er es verwirrt seinem Volke, die Gemahlin für ihn zu bestimmen. Uneigennützig verhindert Doronte, daß diese Wahl auf seine Tochter falle, und Polikrates, sich seiner ersten Liebe wieder zuneigend, will verzweifeln — da gelangt die ehrgeizige Olympia durch den plötzlichen Tod ihres Feindes wieder in den Besitz ihres Landes und entsagt nun gern Polikrates, um seinem Bruder die Hand zu reichen. Doronte aber treibt seine Selbstlosigkeit so weit, daß Polikrates seine königliche Gewalt aufbieten muß, ehe er ihm seine Tochter gibt.

Die reichlich verwickelte Handlung beruht mehrfach auf unwahrscheinlichen, Widerspruch herausfordernden Voraussetzungen. Der Glückspilz Polikrates, dem, wo er liebt, die Herzen entgegenfliegen, ist in seiner vorgefaßten Meinung über sein Verhältnis zu Elise und ihrem Vater, in seinem Benehmen gegen die kokette Olympia und in seiner zaudernden Unentschiedenheit ebenso unbegreiflich wie der übertreue Doronte in seiner hartnäckigen Uneigennützigkeit. Von den anderen Personen läßt sich keine Charakterisierung hervorheben. Die Lösung macht sich der Dichter so leicht wie nur möglich, und doch rühmt Robinet (Lettre en vers du 25 janvier 1670 cit. Frères-Parfaict XI, p. 1ff.):

„. . . . le merveilleux dénouement
Qui rend de cette Pièce exacte
Sans pareil le cinquième Acte,
Tant il est d'incidents rempli . . .“

Man sieht aus der letzten Bemerkung, selbst wenn man von dem überlauten Lobe einen starken Abzug für nötig hält, warum das „heroische“ Stück bei aller Schwäche Erfolg haben konnte: es war im Einklang mit dem Zeitgeschmack. Deshalb werden von demselben Berichterstatter auch die „schönen“ Verse gepriesen, an denen besonders hervorgehoben wird:

„Et plusieurs mignons antithèses
Ornent leurs amoureuses thèses
Qui, vrai comme je le dis,
Rendent les gens tous ébaudis“.

Alle die unwahren Gedanken und Gefühle gefielen ebenso wie das vortreffliche Spiel der Darsteller, unter denen sich hauptsächlich der beliebte Schauspieler Champmeslé auszeichnete[1]: Polikrates, „ce héros amoureux“, hatte wirklich Glück!

[1] Lemazurier, Galerie historique I, p. 181.

18. Boyer blieb der Gattung seiner letzten Stücke treu: Anfang 1672 brachte er das Schäferspiel: „Lisimène“ [1] auf die Bühne. Aus der überaus verzwickten Handlung seien hier nur die Hauptzüge gegeben. Der Schäfer Silen, der in Telamire verliebt ist, und die junge Schäferin Lisimène, die Telamires Bruder Ergaste liebt, sollen sich nach dem Willen ihrer Eltern heiraten. Lisimène ist die Naivität selbst; Ergaste beschreibt sie:

„Son silence, son air, ses yeux, son entretien,
Tout semble plein d'amour, et son cœur n'en sent rien:
Trop jeune, et des soûpirs connoissant peu l'usage,
Elle ignore l'Amour, et parle son langage“. (II, 1.)

Unter dem Namen Licaste verkleidet sich Telamire als Schäfer, um Silen wiederzusehen und auf Wunsch ihres Bruders auch Lisimènes Interesse von ihrem Verlobten abzulenken und auf sich zu ziehen. Das gelingt ihr schnell. Aber auch Silen versucht ein ähnliches Mittel zu seinem Zwecke: seine Schwester Silvanire soll als Schäfer Tirsis verkleidet Lisimène von der Ehe abschrecken. Der Chor der Schäfer und Schäferinnen unterstützt dieses Bemühen:

„Suivons l'Amour, fuyons le Mariage.
L'un est un plaisir charmant,
L'autre est un triste esclavage.
Aimons seulement!“ (III, 5.)

Da Lisimène trotz ihres Sträubens von der Mutter zur Ehe mit Silen gezwungen werden soll, geht sie schnell auf Ergastes Vorschlag ein, sich von Licaste (Telamire) entführen zu lassen. Die Ausführung dieses Planes scheitert zunächst daran, daß sich inzwischen Telamire in Tirsis (Silvanire) verliebt hat; doch willigt sie ein in die Entführung, nachdem sich ihr Schäfer als Silvanire zu erkennen gegeben hat. Der Chor der Schäfer ist mit der Gewalttat einverstanden:

„Quoiqu'on blâme en ce beau séjour
Et la ruse et la violence,
Elles ont quelque innocence,
Quand elles servent à l'Amour“. (IV, 9.)

Damis, der Silvanire liebt, bringt die Geraubte der erzürnten Mutter zurück, welche Ergaste ihre Tochter verspricht, wenn er deren Entführer ausliefert. Nun klärt sich Licastes Geschlecht auf; Ergaste erhält die einigermaßen in Verwirrung geratene Lisimène, Damis seine Silvanire, und Silen darf Telamire heiraten.

---

[1] Maupoint, Beauchamps und Léris schreiben Boyer fälschlich ein Stück: „La jeune Célimène“ 1670 zu. Maupoint verwechselt vielleicht „Lisimène“ mit Rotrous „Célimène“ (1633) mit ähnlichen Situationen und Charakteren; vielleicht hat auch der Name Climène, den Lisimènes Mutter führt, seinen Irrtum veranlaßt. Aus Beauchamps' Bemerkung, das Stück sei Colbert gewidmet, ergibt sich, daß er es mit „Le jeune Marius“ verwechselt, wo Cécilie eine Hauptrolle spielt.

Das seichte Werkchen ist gleich „La Fête de Vénus“ über den Leisten der hergebrachten Schäferspiele verfaßt; daher auch die große Ähnlichkeit zwischen beiden Stücken. Der Verfasser „bereichert“ die übliche Handlung außer mit Chorliedern noch durch eine weitere Verkleidung und die etwas gewagte, pikante Entführung. Das schwache Stück kam allein den Schauspielerinnen entgegen, die in den Verkleidungen dankbare Rollen fanden.

19. Der geringe Erfolg seiner letzten heiteren Stücke führte Boyer wieder zur ernsten Tragödie zurück. In der Eile oder aus Vorsicht griff er zu einem bereits erprobten Stoffe: er überarbeitete seinen „Tyridate“ aus dem Jahre 1648, und in der Überzeugung, daß die Erinnerung an dieses Werk beim Publikum genügend verblaßt wäre, ließ er es als „Le Fils supposé, Tragédie“ 1672 wieder in die Welt hinaus. Freilich so weit ging seine Kühnheit nicht, das gedruckte „neue“ Werk einem Gönner zu widmen.

In den ersten drei Akten enthält es nicht nur die gleiche Handlung der Vorlage, sondern hat diese auch vielfach wörtlich herübergenommen. Die ersten beiden Akte gleichen sich ganz und gar; in beiden ist nur die erste Szene in zwei Szenen gespalten. Zur völligen Übereinstimmung der dritten Akte fehlt nur der geringfügige Umstand, daß die Königin ihren Sohn darüber aufklärt (III, 5), daß Ariarathe ein untergeschobenes Kind sei, und daß sie ihn daher nicht wie im alten Stücke zum Brudermord auffordert. Er hat seinen Namen in „Cléomène“ umgetauscht; Arsinoe hat der vorsichtige „Umarbeiter“ Barsine benannt (so hieß im „Tyridate“ die Gattin des Oronthe); eine neue Person läßt er in Cleomenes' Vertrauten Nicander auftreten, der im „Tyridate“ die gleiche Rolle hinter der Bühne spielte. Die letzten beiden Akte, abgesehen von den übereinstimmenden Szenen IV, 1 und V, 1—3, sind gewissermaßen neu geschaffen, indem der Ausgang des Stückes ein anderer wird. Nicander übergibt den aufklärenden Brief nicht an Euridice, wie im „Tyridate“, sondern an Cleomenes, der großmütig darauf verzichtet, von dem Inhalte zu seinen Gunsten Gebrauch zu machen, obwohl ihn der König aufs übelste behandelt, vielmehr die Beweismittel Ariarathe überläßt. Dieser gesteht nun trotz Oronthes Widerstand dem König, daß er nicht sein Sohn sei, und wird für seine edelmütige Wahrheitsliebe mit der Krone von Pontus belohnt. Seinem ehrgeizigen wirklichen Vater verzeiht schließlich auch die tiefgekränkte Königin.

Viel Mühe hat die Umarbeitung nicht bereitet. Teilweise offenbaren sich die Fortschritte, die der Dichter in der Zwischenzeit gemacht hat. Der Titel weist besser auf den eigentlichen Helden hin; die Exposition ist weit geschickter; auch die Sprache zeigt vielfach eine Besserung. Manche harten Stellen hat Boyer mit geschärftem Gefühl empfunden und nicht wieder benutzt, wie z. B.:

Tyridate.
„Demain de vos deux fils la fatale journée
Verra la mort de l'un, de l'autre l'hymenée:
Ariarathe heureux, et moy prest de mourir
Vous imputer le coup qui me fera périr".

Antiochide.
„Ah! mon fils, que ce coup seroit insupportable".
(„Tyridate" I, 1.)

Andere hat er ausgefeilt. Man vergleiche „Tyridate" I, 2:

„Faites cognoistre au Roy le faux Ariarathe,
C'est le meilleur pour luy, pour vous, pour Tyridate",

mit „Le Fils supposé" I, 3:

„Faites connoistre au Roy le Fils qu'on luy suppose,
De vos justes fureurs faites-luy voir la cause".

Boyers künstlerischer Geschmack dagegen hat sich nicht gehoben. Die inneren Fehler des „Tyridate" sind nicht erkannt und gebessert, vielmehr vergrößert worden durch den glücklichen Ausgang, der die Tragödie zur Tragikomödie stempelt und dem ganzen Verlaufe der Handlung widerspricht, deren Gang von Liebe, Ehrgeiz, Haß aufs stärkste einer Katastrophe zugetrieben wird. Nur Euridice wird wieder ein tragisches Ende bereitet: diesmal schweigt sie der Dichter samt ihrer Liebe tot. Jedenfalls war „Le Fils supposé" nichts weniger als geeignet, in einer Zeit, wo sich ein Corneille und ein Racine im Wettbewerb gegenüberstanden, die Achtung vor Boyers Dichtergröße, durch seine letzten schwachen Werke hart erschüttert, wieder zu festigen. Da nichts davon berichtet wird, ob man die Beziehungen zu „Tyridate" erkannte, scheint seine letzte Schöpfung gar keine Beachtung gefunden zu haben.

20. Den letzten Mißerfolgen reihte sich die gründliche Ablehnung der Tragödie: „Démarate"[1] 1673 an. Der Umstand, daß Boyer dieses Stück nicht drucken ließ, beweist, daß es ein ausgesprochener Fehlschlag war; nach Mouhy (art. „Démarate") erlebte es nur eine einzige Aufführung.

21. Nach „Démarate" hatte Boyer allen Grund, seiner Dichterkraft ebenso zu mißtrauen wie seiner Fähigkeit, den Geschmack des Publikums zu treffen, dessen Änderung man ihm deutlich genug zu verstehen gegeben hatte. Wollte er weiter dramatische

[1] Maupoints Angaben sind recht ungenau; er schreibt Boyer die „Tragédie de Marate" zu (art. Judith), behauptet aber an anderer Stelle (art. Porcie), der von ihm angenommene Boyer l'Ancien habe „Démarate" geschrieben und weist diesem Pseudoverfasser noch „Porcie", „Aristodème", „Porus", „Ulysse" und „Célimène" zu. Léris, der genauer sein will als Maupoint, widerspricht sich gleichfalls; er nennt „Marate" das Werk von Boyer l'Ancien (art. Démerate) und hält es für völlig eins mit „Démarate", das er aber auch als Boyers Eigentum hinstellt (Chronologie des Auteurs Dramatiques II).

Werke vor die Öffentlichkeit bringen, so mußte er versuchen, dem neuen Geschmack auf die Spur zu kommen; doch durch seine letzten Fehlschläge gewitzigt, wartete er in kluger Zurückhaltung ab, um erst aus ihr herauszutreten, als ihm nach dem Rückzuge des bühnebeherrschenden Racine vom Theater die Zeit reif zu sein schien. Ende 1677 ging Thomas Corneille, der bis dahin seine Werke dem Guénégaudtheater gegeben hatte, vom Maschinenstücke zur Tragödie über und ließ seinen „Comte d'Essex", zu dem er den Stoff aus der gleichnamigen Tragödie La Calprenédes (1638) geschöpft hatte, nicht von seinen bisherigen Geschäftsfreunden, sondern vom Hôtel de Bourgogne spielen. Die erbosten Schauspieler blieben ihm die Antwort nicht schuldig. Anfang Dezember veranlaßten sie Boyer, dem ihre Gunst mehr galt als Thomas Corneille, ihnen so schnell als mögiich ein Gegenstück nach der gleichen Vorlage zu schreiben. Thomas Corneilles Stück wurde Anfang Januar 1678, Boyers[1] Werk Ende Februar aufgeführt.

Um von vornherein das Verhältnis Boyers zu seiner Quelle klarzustellen, sei zunächst der Inhalt von La Calprenèdes Tragödie angegeben. Essex, von seinen Feinden Cecil und Raleigh des Hochverrates bezichtigt, soll sich vor der Königin Elisabeth in geheimem Zwiegespräche rechtfertigen; trotzdem daß sie ihn ihrer Liebe versichert, verweigert er das verlangte Geständnis, ja er zerreißt einen Brief, der sein heimliches Einverständnis mit dem irischen Rebellenführer Tyrone beweist, als gefälscht. Dieser herausfordernde Stolz zwingt die Königin, ihn mit seinem Freunde Soubtantonne verhaften und zur Verantwortung vor ein Gericht stellen zu lassen. Noch widerstreiten aber in ihrer Seele Zorn und Liebe. Sie schickt ihre Vertraute, Cecils Gattin, ins Gefängnis zu Essex, die ihn veranlassen soll, die verheißene Gnade Elisabeths anzurufen, ohne daß er aber ihren Anteil an diesem Besuche erfährt. Raleigh, den derselbe Auftrag zu dem Verhafteten führt, wird stolz abgefertigt; auch Lady Cecil hat keinen bessern Erfolg, obgleich er sie seiner alten Liebe aufs neue versichert. Zwischen beiden hat einmal ein Liebesverhältnis bestanden, das aber von Essex gelöst wurde, als ihm die Königin ihre Gunst zuwandte. In Lady Cecils Herzen ist aber Rachedurst, Eifersucht stärker als der Rest der früheren Liebe und Bewunderung für den Grafen, und sie benutzt nun ihren Einfluß auf Elisabeth gegen ihn. Da sich unter den drei Richtern, die dem Angeklagten den Prozeß machen sollen, Raleigh und Coban befinden, ist der Ausgang vorauszusehen: Essex und Soubtantonne werden zum Tode verurteilt, nachdem

[1] Deltour (p. 19/20) und „Nouvelle Biographie Générale" nehmen an, daß Le Clerc mitgearbeitet habe. Der Eindruck des Ganzen ist aber einheitlich; bei der Eile, mit der das Werk geschaffen werden mußte, würde der Anteil eines Mitarbeiters mehr auffallen, den ja Boyer mit seiner Freundschaft mit Le Clerc kaum verschwiegen hätte.

jeder dem Freunde in edlem Wettstreite hat die Schuld abnehmen wollen. Doch mit der Unterzeichnung des Todesurteils zögert Elisabeth noch; sie begnadigt sogar Soubtantonne, der aber für den Freund vergeblich bittet. Dieser hat inzwischen Lady Cecil einen Ring übergeben, den er einst von der Königin mit dem Versprechen erhalten hat, daß ihm jedes Vergehen mit der Rückgabe dieses Unterpfandes verziehen sein würde. Mit diesem Ringe legt er zum Beweis seiner Liebe sein Schicksal ganz in die Hände seiner frühern Geliebten, die sich nach kurzem Schwanken von ihrem Gatten überreden läßt, den Ring zurückzubehalten, welchen Elisabeth mit heimlichen Bangen erwartet. Damit ist des Grafen Schicksal besiegelt. Auf die Schreckensnachricht von seinem Tode bricht Lady Cecil zusammen; sie gesteht der Königin ihre Schuld und übergibt ihr den verhängnisvollen Ring, dessen Anblick Elisabeth mit Zorn und Verzweiflung erfüllt.

Damit vergleiche man die Inhaltsangabe von Boyers Werk: Essex' Unglück in Irland hat seine Feinde Coban und Raleigh ermutigt, ihn bei der Königin des Hochverrates anzuklagen und einen Verhaftungsbefehl gegen ihn auszuwirken, dessen Vollstreckung aber der Graf durch seine unerwartete Rückkehr zuvorkommt. Als ihm Elisabeth in ungestörtem Zwiegespräche Begnadigung verheißt, wenn er seine Verfehlungen gestehen wolle, leugnet er stolz jede Schuld und zerreißt einen belastenden Brief als gefälscht, der seine hochverräterischen Beziehungen zu dem Irenführer Tyron beweisen soll. Elisabeth muß ihn daraufhin verhaften und vor Gericht stellen lassen, aber ihre Liebe sucht ihn zu retten; sie sendet ihre Vertraute Clarence und Coban ins Gefängnis, um Essex zu bewegen, sich durch ein Geständnis zu befreien. Coban erstrebt natürlich das Gegenteil; aber über den Stolz des Grafen, der auch seinem vertrauten Freunde Salisbury seine Unschuld beteuert, vermag auch Clarence nichts, obwohl sich beide lieben. Das Geheimnis ihrer Liebe ist niemand außer Coban bekannt. Auf den Mißerfolg ihrer Botschaft hin läßt die Königin die Richter zusammentreten. Als Salisbury vergebens beantragt, Coban und Raleigh als befangen abzulehnen, verläßt er unter Protest das Sitzungszimmer, um die Entscheidung Elisabeths anzurufen, die daraufhin die Verhandlung vertagt und Essex als Königin befiehlt, zu gestehen. Dieser Ton aber verletzt den Stolz des Grafen so schwer, daß er nicht nur auf seiner Weigerung beharrt, sondern sogar den Ring, der ihm ihre Verzeihung sichert, als ein letztes Hilfsmittel verschmähen will. Dieser auf die Spitze getriebene Trotz veranlaßt die Königin, ihn zum zweiten Male seinen Richtern zu übergeben, die nun das Todesurteil fällen. Jetzt spielen Clarence und Coban nacheinander ihre Trümpfe aus. Elisabeth erfährt, daß der ehrgeizige Coban vermessen genug ist, nach ihrer Liebe zu streben, aber auch durch Coban selbst, den sie zum Geständnis seiner Intrige gegen Essex bringen möchte,

um ihn an dessen Stelle zu bestrafen, daß der Graf nicht sie, sondern Clarence liebt. Auf deren Haupt entlädt sich ihr erster Zorn. Nur gegen das Versprechen der Clarence, unter Verzicht auf Essex' Liebe ihn zu bewegen, sich dem Willen der Königin zu unterwerfen, verheißt sie dem trotz allem Geliebten noch einmal Begnadigung. Essex übergibt nun den Ring der Clarence, aber nur, um sie zu retten. Sie kann ihn jedoch nicht sofort der Königin überbringen, da sie eilen muß, einen zu Essex' Gunsten angestifteten Aufstand zu verhüten. Coban hat die Zwischenzeit benutzt, alle Vorbereitungen zur Hinrichtung treffen zu lassen und die Eifersucht der Königin zu schüren, die Salisburys Bitten für den Freund zurückweist und in einer letzten Unterredung mit Essex ihn das gestehen hört, was sie ihm nicht verzeihen kann, die Liebe zu einer anderen. Da läßt sie ihn abführen. Gleich darauf überbringt ihr Clarence den Ring; sie gibt sofort den Befehl, den Grafen zurückzuholen, aber Coban kommt dem Boten zuvor und läßt die Hinrichtnng beschleunigen; während Elisabeth und Clarence den Grafen gerettet glauben, ist sein Haupt bereits gefallen. Der Tod seines Mörders und die Bestrafung Raleighs können die Trauer der Clarence, den Schmerz und die Verzweiflung Elisabeths nicht lindern.

Schon die Vergleichung beider Inhaltsangaben zeigt die enge Anlehnung Boyers an seine Vorlage. Dem gleichen Stoffe entsprechen auch die ähnliche Komposition, die ähnlichen Mittel der Intrige. Die Geschichte des Grafen Essex ist zu bekannt, als daß noch besonders ausgeführt zu werden brauchte, wie wenig historisch Boyer und La Calprenède verfahren. Beide betonen vielmehr das gleiche Hauptmotiv: die Liebe. Doch greift Boyer das Problem tiefer an, indem er das Thema der hoffnungslosen Liebe zweifach, im Verhältnisse Essex' zu Elisabeth und zu Clarence, aufnimmt und damit ein psychologisches Drama in der Wurzel faßt.

Die Katastrophe wird von La Calprenède in dem schwankenden Charakter der Königin begründet, in dem Hochmute des Grafen, seinem blinden phlegmatischen Vertrauen auf die verlassene Geliebte und in der Rachsucht derselben, der Lady Cecil, und ihres Gatten; die letzte Stufe, die zu des Grafen Untergang führt, bildet die mit Absicht unterlassene rechtzeitige Ablieferung des Ringes, zugleich die Strafe für Essex' einstige Untreue. Auch bei Boyer haben die Feinde seines Helden den Hauptanteil an seinem Verderben, ebenfalls unterstützt von seinem Stolz, aber dazu gesellt sich entscheidend die Eifersucht Elisabeths; denn liegt Essex' Schuld seiner Königin gegenüber auch anfangs auf politischem Gebiete, so muß sich schließlich die Eifersucht der verschmähten Geliebten unter dem Deckmantel der Politik zu verbergen suchen:

„Ton orgueil fut pour moy toûjours inexortable;
Mais pour elle (Clarence!) il n'est rien dont tu ne sois capable.
Ah! je ne doute plus que tes noirs attentats
N'ayent voulu par ma mort couronner ses appas." (V, 4.)

Wie wird der Ring von Boyer mit der Katastrophe verbunden? Den ganzen Vorfall mit dem Ringe hielt Thomas Corneille (Préface du Comte d'Essex) für unhistorisch und mit Unrecht für eine Erfindung La Calprenèdes; er unterdrückt ihn als einen besondern Umstand, vielleicht aus dichterischem Instinkt, und verleiht dadurch seinem Helden mehr Bewegungsfreiheit und größern Einfluß auf die Handlung, als dies bei den andern Dichtern möglich ist. Boyer verwendet den Ring, der ja, der Königin übergeben, ihr nicht wirklich die Hände bindet, sondern nur das äußere Zeichen der Unterwerfung für sie darstellt, als ein ausgezeichnetes Mittel, den Eigensinn des Grafen zu kennzeichnen. Solange es sich um seine politische Schuld oder Unschuld dreht, will dieser auf den Rettungsanker verzichten (III, 5); er wirft ihn aber aus, als auch seine Geliebte von dem Zornessturme der Königin bedroht wird (IV, 2—5). Der Überbringerin des Ringes gibt Boyer einen andern Anteil an der Katastrophe als sein Vorbild, dort handelt Lady Cecil falsch und treulos, beeinflußt von Essex' größtem Feinde — im Boyerschen Drama wirkt es tragisch im Sinne der Schicksalstragödie, daß es die Geliebte ist, die durch ihren Eifer für ihn die Übergabe des Rettungsmittels verzögert und damit die Katastrophe beschleunigt. Freilich fehlt auch dieser Lösung die innere Notwendigkeit.

Unter den Konflikten, die sich dem Dichter boten, stellt Boyer noch am besten den Kampf im Herzen Elisabeths dar zwischen ihrer Liebe und ihrer Herrscherpflicht, zwischen ihrer Eifersucht und ihrem Gerechtigkeitssinn. Alle andern Konflikte sind nicht voll ausgeschöpft und verwertet: zur Durchführung des psychologischen Dramas reichte Boyers Kraft nicht aus.

Die Motivierung hat verschiedene Mängel. Essex ist von seinen Feinden des Hochverrates bezichtigt; die Königin will ihrem Günstling verzeihen, wenn er seine Schuld eingesteht; mit seiner Weigerung ist der Konflikt gegeben. Warum fliegen nun Aufforderungen zum Geständnis und Weigerung hin und her? Warum erfolgt denn keine Untersuchung, dafür aber ein Gericht aus eben den Anklägern, deren Pläne der Königin bekannt sind? Hier treffen Boyer dieselben Vorwürfe, die gegen Thomas Corneille von Voltaire (Oeuvres XXXII, p. 324), La Harpe (Lycée V, p. 350) und Lessing (Hamburgische Dramaturgie I, 22.—25. Stück) erhoben werden. Gewiß kann für Elisabeth die Frage nach der politischen Schuld des Grafen zurücktreten hinter dem Ärger der herrschsüchtig Liebenden über des Geliebten auflehnenden Trotz, den sie brechen will, aber die Grundlagen der Handlung sind nicht klar. Zwar überzeugen Boyers Gründe, die Essex zur Übergabe des Ringes veranlassen, besser als die La Calprenèdes, dafür mißlingt ihm die Motivierung des Aufschubs der Überreichung an Elisabeth durch den mit den übrigen Ereignissen gar nicht in Zusammenhang gebrachten Aufstand. Damit gewinnt auch die Katastrophe mit der übereiligen Urteils-

vollstreckung nicht an Wahrscheinlichkeit. (Thomas Corneille begeht sogar den Fehler, Essex hinrichten zu lassen, ohne daß die Königin das Todesurteil unterzeichnet hat.)

Sonst aber zeugt der Aufbau der Handlung von Boyers Geschick und Fertigkeit. Die ausgezeichnete Exposition charakterisiert trefflich die Feinde und Freunde Essex' und den Plan der ersteren, ihn zu stürzen; damit ist das Ziel der Handlung klargelegt. Eine Gewähr für ihren Erfolg liegt darin, daß Essex ohne Wissen Elisabeths Clarence liebt; in Elisabeths Hand aber ruht sein Schicksal. Das erregende Moment bedeutet der Befehl zur Verhaftung des Helden, der sich sogleich durch eine Tat einführt; seine unerwartete Ankunft mit der Weigerung, seine Schuld einzugestehen, bringt eine weitere Steigerung, die mit seiner Verhaftung endet. Die Mittel des Spiels, verleumderische Anklagen, verstärkt Essex selbst mit seinem Stolz. Nach der ersten Peripetie, dem Versuche der Essex immer noch liebenden Elisabeth, ihn umzustimmen, schreitet die Handlung fort zum Gericht, dessen Urteil aber durch Salisburys Vermittlung wieder aufgehoben wird (zweite Peripetie). Einen weitern Fortschritt stellt das Gespräch (III, 5) zwischen der Königin und dem Grafen dar, das mit seiner Verurteilung schließt. Elisabeths mißlungene Absicht, Coban statt Essex zu strafen, ist nur eine Scheinperipetie; dafür naht die Entscheidung: die Königin erfährt dabei zum ersten Male von der Nebenbuhlerin. Der Verzicht der Clarence kann nicht die kommende Krisis aufhalten; von der Unterwerfung des Grafen bei der letzten Unterredung mit Elisabeth hängt sein Schicksal ab. Seine Weigerung und das Geständnis seiner Liebe zu Clarence weisen auf die Katastrophe hin; die Handlung erreicht ihren Höhepunkt (IV, 2 -3; bei La Calprenède in der Gerichtssitzung: III): frei von Eigensinn erhebt sich Essex' Stolz vor der zürnenden Königin, der einstigen Geliebten. Die Ringübergabe ist eine neue Scheinperipetie: Coban führt die Katastrophe herbei, während ihre Verhütung noch als möglich erscheint, und gewinnt das Spiel, ohne allerdings die Früchte seines Sieges zu genießen.

In der äußeren Gliederung hat Boyer versucht, sich von seinem Vorbilde freizumachen. Er hat die Zahl der Szenen (von 27 auf 39) vermehrt; die 1. Szene bei La Calprenède entspricht seiner siebenten; auch die Gliederung in Akte hat er geändert. Dafür hat er aber den Gedankengang in den sich entsprechenden Szenen eingehalten. So finden sich in der ersten Unterredung zwischen Elisabeth und Essex (Boyer I, 7: La Calprenède I, 1) nicht nur die gleichen Gedanken, sondern auch die gleichen Worte, besonders wo sie den belastenden Brief zeigt.

La Calprenède:

„Inutiles en paix, inutiles en guerre,
La honte et le mépris de toute l'Angleterre."

Boyer:

„Sans vertu dans la paix, sans valeur dans la guerre,
La honte et le mépris de toute l'Angleterre."

Oder: La Calprenède:

„Tu paslis, desloyal, et le remord imprime,
Sur ton coupable front les marques de ton crime."

Boyer:

„Tu t'émeus, tu pâlis, et le remords imprime
Sur ton coupable front la marque de ton crime."

Auch darin folgt Boyer seiner Vorlage, daß Elisabeth den Grafen zunächst mit Du anredet, dann aber, zornig über seinen Trotz, mit Ihr. Weiter hat er die Stelle bei La Calprenède (II, 4) wörtlich in sein Stück (II, 2) herübergenommen:

Elisabeth.
„Avouer à ses pieds mes actions . . ."

Ebenso verfuhr er bei den folgenden Stellen:

La Calprenède III: Cécile: „Qui vous aveugle . . .":
Boyer III, 1: Popham: „Il vous aveugle . . .";
La Calprenède III: Cécile: „J'atteste . . .":
Boyer III, 2: Popham: „J'en atteste le Ciel."

Die Todesnachricht wird bei Boyer (V, 9) mit denselben Worten wie in seiner Vorlage (V, 3) überbracht und aufgenommen. Die Grenze zwischen Überarbeiten und Abschreiben war nicht so scharf gezogen.

Nun zur Charakterisierung. Dem Charakter des Essex wirkliche Größe zu geben, ist Boyer so wenig wie den beiden anderen Dichtern gelungen. Wie groß auch der Graf gewesen sein soll, ehe die Handlung des Stückes einsetzt — im Stücke selbst ist er klein durch seinen knabenhaften Eigensinn, seine Eitelkeit und Aufgeblasenheit. Sein Benehmen ist freilich würdiger als das des Helden von La Calprenède, der unhöflich genug über Elisabeth ausruft:

„Que ce puissant esprit gouverne son État
Et ne se trouble plus pour un sujet ingrat:
Elle doit maintenant avoir de la prudence:
Qu'elle quitte l'amour; son âge l'en dispense!" (II, 5.)

Interessanter als dieser Held ist wohl Boyers Essex, aber viel zu unmännlich passiv, um wärmere Teilnahme zu erwecken. Sympathischer ist Elisabeth gezeichnet, die mächtige Herrscherin und unglücklich Liebende, das Weib, das liebt und leidet und doch Königin bleibt. Boyer führt dies gut in der Steigerung der drei Unterredungen aus. Während sie sich in der ersten halb als die beleidigte Fürstin, halb als die tyrannisch Liebende zeigt, kehrt sie in der nächsten mehr die unbedingte Unterwerfung fordernde Königin heraus, um sich schließlich in der letzten als das im Innersten getroffene liebende Weib zu fühlen, dem zur Rache für seine getäuschte Liebe seine Macht als Herrscherin zur Verfügung steht:

„Cruel, tu ne veux pas confesser à ta Reine,
Des forfaits que l'on peut te pardonner sans peine,
Et tu veux confesser et mesme couronner,
Un crime qu'on ne doit jamais te pardonner.
. . . . . .
Je voulais ton amour, tout le reste n'est rien." (V, 4.)

Echt weibliche Züge sind ihre heimlichen Bemühungen, den Grafen durch Boten zum Geständnis zu bringen; ihre geheime Freude, an Stelle des Geliebten seinen Feind büßen zu lassen; ihr Zorn und ihre Eifersucht, die Boyer edler als La Calprenède malt, indem er ihr kein so hohes Alter gibt. La Calprenèdes Elisabeth erfährt überhaupt im Stücke nicht, daß Essex eine andere liebt und bleibt bis zuletzt in Selbsttäuschung über seine Treue. So ist es Boyer gelungen, den Charakter der Königin zu vertiefen und zu adeln.

Unter den übrigen Personen kommt ihr Clarence am nächsten durch ihren Edelmut, ihre heroische Liebe, die auf den Besitz des Geliebten verzichtet, wenn sie ihn damit retten kann[1]. Sie hält ihm aber auch offen das Unvernünftige seines Eigensinns vor. Sie steht hoch über der Lady Cecil La Calprenèdes, die ihrer Rachsucht folgt, ohne sich von Essex blindem Vertrauen beschämen zu lassen.

Auch den eigentlichen Feind des Grafen hat Boyer besser charakterisiert. Während Cecil mehr versteckt tätig ist und schließlich nur durch die Einwirkung auf seine Gattin eingreift, zeigt sich Coban geistig höher, schlauer, feiner, geschickter, intriganter und gewinnt größeren Einfluß auf die Handlung. Gegen Geschichte wie gegen Geschmack verstößt aber Boyers Einfall, ihm die ehrgeizige Absicht unterzulegen, sich mit Elisabeths Liebe den Thron zu erringen. Die Nebenrolle des Salisbury ist Boyer auch besser wie La Calprenède die des Soubtantonne geglückt, der eine bloße Vertrautenfigur spielt.

Aus den bisherigen Betrachtungen geht hervor, daß Boyer im großen und ganzen seine Vorlage mit außerordentlichem Geschick bearbeitet hat. La Calprenèdes einfacher Plan ist von ihm wesentlich erweitert und bereichert, das Interesse gesteigert, die Personen edler und würdiger gezeichnet worden. Manche Mängel, von der Kompliziertheit des Boyerschen Stückes bedingt, hat die Einfachheit und Klarheit seines Vorgängers vermieden, und wenn Boyer die bessere Technik zuerkannt werden muß, so nimmt La Calprenède den Vorzug der Originalität für sich in Anspruch.

In der Hast, mit der Boyer arbeiten mußte, konnte er oft eine recht enge Anlehnung an seine Vorlage nicht vermeiden und gibt selbst zu: „J'avouerai de bonne foi que je l'(La Calprenède!)ai imité dans quelques endroits, et que même je me suis servi de

[1] In dieser Situation besitzt sie eine große Ähnlichkeit mit Axiane in du Ryers Stück „Nitocris, Reine de Babylone" (1649).

quelques vers de sa façon . . . étant pressé du temps, et de l'envie d'achever promptement mon ouvrage, j'ai fait céder mon scrupule à mon impatience." (Préface du Comte d'Essex.) Soweit Boyer selbst. Meist ganz wörtlich hat er lange Verse La Calprenèdes in sein Werk herübergenommen, z. B.:

„Avouer à ses pieds . . ." (II, 2) aus La Calprenède II, 4;
Popham: „De ce injuste orgueil . . ." (III, 1) aus III (Cécile) „Qui vous aveugle";
Popham: „J'en atteste le Ciel . . ." (III, 2) aus III „J'atteste . . .";

die Todesnachricht (V, 9) wird mit denselben Worten wie bei La Calprenède (V, 3) überbracht und aufgenommen. Der Einfluß des bearbeiteten Werkes, der ihm vielleicht nicht immer zum Bewußtsein gekommen sein mag, hat auf seine eigene Sprache günstig gewirkt: der Stil ist einfacher, nicht so gesucht wie sonst und läßt die Schwächen des Ausdrucks weniger hervortreten; mitunter, und nicht gerade an den entlehnten Stellen, finden sich schwungvolle Verse, die eine gewisse Kraft und Festigkeit haben.

Le Comte d'Essex.

„J'ay toûjours respecté la grandeur souveraine;
Nul n'a porté si loin les ordres de ma Reine,
Je n'ay rien menagé pour les exécuter;
Les plus affreux perils n'ont pû m'épouvanter.
Vostre voix redoubloit ma force et mon courage:
J'ay vaincu, j'ay tout fait, je ferois davantage,
Mais le sacré pouvoir que je dois adorer,
Ne sçauroit me contraindre à me deshonorer,
Je n'ay pas moins d'horreur, malgré vostre colère,
D'avouer des forfaits, que j'aurois à les faire,
Et me le commander c'est me faire une loy
Trop indigne, Madame, et de vous et de moy". (III, 5.)

Pathetischer als La Calprenède:

„Approche, cher Alix, assiste ma foiblesse,
Je perds le sentiment, et mon cœur s'affoiblit
Pour la dernière fois, meine-moy sur mon liet" (V, 7.)

schließt Boyer sein Werk:

„Hé bien, ce souvenir fera seul mon supplice.
A tout ce que j'aimois j'ay fait perdre le jour,
Ce que j'aimois n'est plus et j'ay tout mon amour". (V, 11.)

Bei ihm finden sich so minderwertige Verse nicht wie die folgenden Worte Essex', die ihn La Calprenède vor der Abführung zum Tode sprechen läßt:

„Vous direz, s'il vous plaît, à Madame Cécile,
Que je suis bien marry de sa peine inutile,
Et que jusqu'au tombeau je suis son serviteur". (V, 1.)

Besonders günstig wirkt der Umstand für Boyer, daß er die langen Tiraden meidet, die sich in seiner Vorlage sehr häufig finden.

Man kann ohne weiteres dem Urteil der Brüder Parfaict (XII p. 98) beistimmen, die sonst für Boyer wenig übrig haben, wenn sie den „Essex“ für sein bestes Werk erklären; sein „Meisterwerk“ mußte nach der damaligen Sitte ja jeder Dichter haben. Der geringe Erfolg bei der Aufführung ist auf die Ungunst der Zeitverhältnisse zurückzuführen, die den Dichter in seiner Gegenstellung zu Thomas Corneille von vornherein in eine schiefe Lage setzten. Vergleicht man sein Werk mit dem bekannteren seines Nebenbuhlers, das mit großem Beifall aufgenommen, auch später oft noch, sogar in Deutschland, gespielt und von berufenen Kritikern einer Besprechung gewürdigt würde, so findet man in beiden Stücken die gleichen Grundfehler, Unklarheit der dramatischen Situation und Galanterie als Hauptmotiv, keines erhebt sich höher als das andere über die Mittelmäßigkeit, und wenn damals ausgesprochen worden ist, Thomas Corneille habe wie Racine seinen Pradon[1] gehabt, so stimmte das höchstens in bezug auf die Situation; im Werte der Stücke läßt sich kein Unterschied wie zwischen Racines und Pradons Werken aufstellen. Th. Corneilles Tragödie ist folgerichtiger geführt, enthält einige schöne Stellen mehr und rührende Szenen, lenkt durch das Motiv der unglücklichen Liebe besser das Mitgefühl auf den Helden und mußte bei der Aufführung, gehoben von der Kunst der Champmeslé, auch wirkungsvoller sein. Boyers Werk erlebte nur 8 Aufführungen; außer dem ungünstigen Umstande, daß es als zweites Stück gleicher Art, gleichen Namens und Inhaltes später gespielt wurde, hatte es auch noch den großen Nachteil, daß die sonst so wohlwollende Kritik de Visés fehlte, der Boyer noch bei „Démarate“ die Stange gehalten hatte, jetzt aber die Wiederholung der Phädrageschichte peinlich empfand, da er auf Th. Chorneille, seinen neuen Mitarbeiter am „Merkur“, Rücksicht nehmen mußte. Er hatte darum vorher nur die Vorbereitung einer Gegentragödie ohne Nennung des Verfassers erwähnt und besprach Boyers Stück nach der Aufführung überhaupt nicht. Diesmal hatte der Dichter wirklich Pech; „Essex“ wäre eines bessern Loses würdig gewesen.

22. Am 12. März 1680 wurde die Tragödie „Agamemnon“ aufgeführt, die von Boyer, aber auch von Pader d'Assezan für sich in Anspruch genommen wurde[2]. Die Frage der Verfasserschaft ist heute noch offen. Die Brüder Parfaict (XII, p. 119 und p. 181 ff.) und nach ihnen andere[3] haben das Stück d'Assezan zugeschrieben;

[1] Nach Reynier, p. 55.

[2] Dieser Untersuchung liegt eine Ausgabe (1716) als von d'Assezan zugrunde; doch berichten Mouhy (art. „Agamemnon“) und Beauchamps (art. „Ag.“) von einem Druck unter Boyers Namen; letzterer gibt sogar die genaue Datierung der Vollendung: 25. Mai 1680.

[3] Despois, p. 383; Didot, Nouvelle Biographie Générale 1853 (art. Boyer); Vapereau, Dictionn. Univers. des Littératures (art. Boyer) 1884.

meist[1] hält man Boyer für den Verfasser. Bevor zu dieser Frage Stellung genommen wird, sei zunächst die Vorgeschichte aufgeführt.

Mit wachsendem Mißvergnügen hatte Boyer gesehen, wie das Publikum seine letzten Werke sämtlich ablehnte, von deren Wert er überzeugt war. Er war weit davon entfernt, dort die Ursache zu suchen: „Jl ne suffit pas toûjours aux Pièces de Théâtre d'estre bonnes pour estre heureuses; beaucoup de choses, comme les Acteurs, la saison, le goût du siècle, la disposition des Spectateurs, contribuent à faire valoir, ou à faire tomber cette sorte d'ouvrages"[2]. So glaubte er den Rat, den ihm de Visé scherzhaft bei Gelegenheit des verunglückten „Démarate" (s. p. 87 ff.) gegeben hatte, befolgen zu dürfen, nämlich einmal ein Werk unter fremder Flagge segeln zu lassen, um zu erproben, ob denn das Vorurteil des Parterres jedes Stück mit Boyers Namen ohne Prüfung verdamme. Der Zufall kam ihm zu Hilfe. Der Toulouser Advokat Pader d'Assezan, der eben erst nach Paris gekommen war, bat ihn um Rat und Unterstützung für seinen dramatischen Versuch „Agamemnon"[3]. Nur zu gern tat der Dichter dem jungen Landsmanne den Gefallen und arbeitete eifrig an dem Anfängerstücke, so daß er schließlich einen wesentlichen Anteil an dem bühnenfertigen Werke sein nennen konnte. Unter d'Assezans Namen wurde dann das Stück aufgeführt. Das Publikum, welches den jugendlichen Dichter wohl ermutigen wollte, nahm es freundlich auf; sogar Racine[4] soll sich öffentlich dem Beifall angeschlossen haben. Das war zuviel für den triumphierenden Boyer. Er konnte den Mund nicht länger halten und soll nach einigen Aufführungen mitten im Parterre laut ausgerufen haben: „Elle est pourtant de Boyer!" (Léris, Mouhy: art. „Agamemnon") oder, nach andern Darstellungen: „En voilà donc une pièce qui réussit en dépit de M. Racine!"[5] Aber kaum war Boyers Verfasserschaft bekannt, so fiel „Agamemnon" glänzend durch, und den 14 Vorstellungen vor Ostern folgten nur noch fünf nach der Wiedereröffnung des Theaters. Diejenigen, die vorher das Stück als d'Assozans Werk erhoben hatten, wollten nicht gern ihr Urteil zurücknehmen und erklärten, von Boyer wäre im „Agamemnon" nichts oder wenigstens nicht das, was sie daran gelobt hatten; andere gaben durch ihre veränderte Stellungnahme ihr Mißfallen über die kecke Täuschung kund; die große Masse der Theaterbesucher aber schloß sich einfach der Haltung der führenden

[1] Titon du Tillet, p. 472, und Histoire de l'Académie II, p. 325; Dictionnaire des Précieuses; Maupoint, Beauchamps, Mouhy, Léris; Galerie historique II, p. 151; La Grande Encyclopédie.

[2] Préface d'Artaxerce 1683. Wie gut paßt doch Furetières Epigramm auf den Dichter der „Clotilde" (s. oben p. 25) noch auf den des „Artaxerce"!

[3] Frères-Parfaict XIII p. 16 ff.

[4] Revue d'historie littéraire 1894: Fournel p. 238 ff.

[5] Sabatier I p. 167 ff.; Beauchamps (art. „Agamemnon") und Desessarts I p. 364 fügen noch hinzu (zum ersten Ausruf): „malgré mons. de Racine!"

Kritiker an und pfiff nun ebenso unverdrossen, wie sie vorher geklatscht hatte. Boyer zog aus diesem Verhalten den falschen Schluß, daß wieder einmal nur die Mißachtung seines Namens ihn um den verdienten Erfolg gebracht habe.

Bei der Vorliebe der Franzosen für die Anekdote kann der erwähnte mehrfach bestätigte Bericht allein nicht als ein sicherer Beweis für Boyers Verfasserschaft angesehen werden. Die Brüder Parfaict behaupten sogar, d'Assezan habe das Stück allein verfaßt. Zunächst stützen sie sich auf Vermutungen. Die Scenen seien besser verbunden, keine Episodenfigur unterbräche die Handlung, die Sprache sei klarer und weniger schwülstig, als dies alles sonst bei Boyer der Fall sei, (Frères-Parfaict XII p. 183), und der Stil der gleiche wie der der „Antigone", die d'Assezan 1686 erscheinen ließ, und die ihm Boyer nicht streitig gemacht habe (XIII p. 7). An gleicher Stelle freilich bezeichnen die Brüder Parfaict die Sprache der „Antigone" als sehr schwach und mit Entlehnungen gemischt. Von gleich geringer Beweiskraft ist ihre Frage, warum Boyer nicht im Geschmacke des „Agamemnon" weitergearbeitet, sondern beim nächsten Werke („Artaxerce" 1683) wieder in seine alten Schwächen zurückgefallen sei. Vielmehr weist gerade die Ausgestaltung der Charaktere im „Agamemnon" auf Boyers Art hin; auch Motive und Situationen, wie die Rivalschaft zwischen Vater und Sohn, sprechen für ihn. Auch die Tatsachen, welche die Verteidiger d'Assezans anführen, entscheiden noch nicht. Ihrer Berufung auf den „Mercure Galant", der in seiner Märznummer 1680 den „Agamemnon" d'Assezan zuschreibe (XII p. 181ff.), steht entgegen, daß bei den ersten Vorstellungen (ab 12. März), von denen die Zeitung berichtet, Boyer eben noch nicht Farbe bekannt hatte. Sie fragen weiter: warum hat Boyer nicht widersprochen, als d'Assezan 1680 in der Vorrede zur „Antigone" von „seinem" ersten Stücke spricht, das „allgemeinen Beifall" gefunden habe? Dieser Frage muß jedoch eine andre entgegengesetzt werden: warum hat d'Assezan nicht seinerseits widersprochen, einmal schon während der Aufführungen und dann, als Boyer 1683 in der Vorrede zu „Artaxerce" von seiner geglückten Kriegslist spricht, ohne von d'Assezans Anteil auch nur eine Silbe zu erwähnen? Zwar hatte dieser Paris bald wieder verlassen, aber Boyers Ansprüche auf „Agamemnon" können ihm doch nicht unbekannt geblieben sein. Warum weist er in seiner Vorrede zu „Antigone" nicht ausdrücklich Boyers Anmaßung unter Bezugnahme auf die Vorrede zu „Artaxerce" zurück? Doch wohl aus dem Grunde, weil eben beide die Verfasser waren und jeder sich den Löwenanteil zumaß! Hätte ihr Werk überhaupt keinen Erfolg gehabt, so hätten sie als echte Gascogner sich gerade umgekehrt verhalten. Zugunsten d'Assezans muß angenommen werden, daß das Beste an dem gemeinsamen Werke höchstwahrscheinlich auf sein Konto zu setzen ist.

Aus diesem Grunde sei bei dieser Untersuchung der Werke Boyers die Besprechung des „Agamemnon“ etwas kurz gehalten. Der Inhalt ist der folgende: in Mykene ist die Nachricht eingetroffen, daß Agamemnon, der von Troja zurück erwartet wird und bereits Cassandra mit der Beute vorausgeschickt hat, bei einem Schiffbruch den Tod gefunden habe. Klytämnestra sucht daraufhin Orestes davon abzubringen, sich mit der Landesfeindin Cassandra zu verbinden und droht, wenn er nicht einlenkt, den Verweser des Landes Ägisthos zu heiraten und zwar gleich am folgenden Tage; alles sei zur Hochzeit bereit. Der Gedanke an Iphigenie, Brisëis und Cassandra läßt in der Witwe wenig Trauer um den verlorenen Gemahl aufkommen, aber welcher Schreck durchfährt sie, als plötzlich die Todesnachricht für falsch erklärt und Agamemnons nahe Ankunft gemeldet wird! Nur Orestes hofft freudig, des Vaters Zustimmung zu seiner Liebe zu erlangen. Agamemnon wollte bereits auf Cassandra verzichten, als er aber erfährt, daß sich Klytämnestra mit Ägisthos verheiraten wollte, und daß dieser einen Anschlag auf sein Leben plane, da verbannt er zornig die Ungetreue und wendet sich nun erst recht Cassandra zu. Vergeblich sind daher Orestes' Bitten für seine Mutter, unerfüllbar seine eigenen Wünsche: Vater und Sohn bleiben Nebenbuhler. Als Cassandra, allerdings mit der geheimen Absicht, Agamemnon und sich bei der Feier zu töten, in die Heirat mit dem Könige willigt, stürzt Orestes verzweifelt davon. Nachdem die eifersüchtige Klytämnestra umsonst Cassandra aufgefordert hat, mit ihr und ihrem Sohne zu entfliehen, trifft sie Anstalten, den inzwischen verhafteten Ägisthos befreien und ihre Nebenbuhlerin töten zu lassen. Diese sagt Agamemnon sein und ihr nahes Schicksal voraus; ihm schlägt das Gewissen, und sich überwindend läßt er den Sohn zurückholen, der von dieser Sinnesänderung freudig überrascht ist. Aber es ist bereits zu spät: der befreite Ägisthos hat den König und Cassandra getötet und flieht; Orestes bleibt nichts als die Rache.

Der frei gestaltete Stoff ist ziemlich einfach durchgeführt, und die geschickt aufgebaute Handlung wird straff und spannend zum Ziele geleitet. Diese glücklichen Grundzüge stammen wohl von d'Assezan. Die Charakterzeichnung dagegen ist schwach. Das Königspaar, ohne Würde, ist einander wert; Cassandras Charakterbild bleibt dunkel und farblos; Orestes ist der preziöse Liebhaber, ohne Tatkraft, ganz nach Boyerscher Art. Der Stil — das erklärt sich aus der Mitarbeit — ist nicht immer zusammenhängend und glatt, und man kann über die Sprache und das ganze Stück der Meinung des ungenannten Verfassers eines Sonnetts (Frères-Parfaict XII, p. 185) sein, der darin sagt:

„De bons morceaux par-ci, par-là,
Adoucissent un peu cela;
Bien des gens ont crié merveilles.

J'ai fort crié de mon côté:
Mais comment faire? en vérité,
Les vers m'écorchoient les oreilles."

23. Es scheint Boyer schwer geworden zu sein, neue Stoffe zu finden. Nach „Agamemnon" begnügte er sich wieder mit der Rolle eines Mitarbeiters, indem er seinen Jugendfreund Le Clerc bei der Abfassung der Tragödie „Oreste" 1681 unterstützte. Le Clerc hatte seine Laufbahn als Dramendichter, die er mit „La Virginie Romaine" zusammen mit Boyer begonnen hatte, nach langer Pause durch eine „Iphigenie" (1675) weitergeführt, das bekannte mißglückte Gegenstück zu Racines gleichnamigem Werke (1674), und dabei mit Coras gearbeitet. Er entschuldigte sich in der Vorrede zu seinem Stücke wegen des höchst unrühmlichen Wettbewerbes damit, daß er bei der Abfassung geglaubt habe, Racine habe „Iphigenie auf Tauris" gewählt (Frères-Parfaict XI, p. 416). Diesen Stoff bearbeitete er dann als eine Fortsetzung seines Werkes mit Boyer zusammen, der durch „Agamemnon" mit diesem Stoffgebiet vertraut geworden war, indem sie „frei nach Euripides" einige Episoden hinzudichteten[1].

Nachdem das Stück auf Betreiben des Herzogs von Richelieu, dessen Intendant Le Clerc war und dem es gefiel, vor dem Könige in Fontainebleau gespielt worden war, fand es in Paris trotz des Talentes der Champmeslé nur eine kühle Aufnahme und kam nicht über drei Aufführungen hinaus. Auf das übertriebene Lob des Zeitungsberichterstatters („Mercure Galant", September 1681) kann man nicht viel geben; bezeichnend für die eigene Meinung der Verfasser über ihr Werk ist der Umstand, daß sie es nicht dem Druck zu übergeben wagten.

24. Ende 1682 bot Boyers Unermüdlichkeit dem Publikum eine neue Tragödie: „Artaxerce".

Der Perserkönig Artaxerxes will aus seinen Söhnen den Nachfolger wählen, dem er nach altem Gesetz eine Bitte gewähren muß. Darius, der älteste Sohn, hofft die Krone zu erhalten. Er liebt die junge Griechin Aspasia; um sich aber den Einfluß des mächtigen Günstlings Tiribazos auf seinen Vater zu sichern, stellt er sich, als wolle er Tiribazos' Tochter Nitocris heiraten, aber er ist entschlossen, nach seiner Wahl um Aspasias Hand zu bitten. Der ehrgeizige Tiribazos, der sich früher vergeblich um eine persische Prinzessin beworben hat, möchte gern seine Tochter auf dem Throne sehen und tritt für Darius ein. Er und Nitocris sind natürlich aufs tiefste beleidigt, als der Neugewählte seinen Vater um Aspasia bittet. Diese wird aber auch von dem König geliebt, der ihr die Ent-

[1] Das Rollenverzeichnis gibt außer den Hauptpersonen noch einen Fürsten und eine Königin von Taurien an. (Registre de la Grange; Frères-Parfaict XII, p. 275ff.)

scheidung zunächst überläßt, jedoch bald in Zorn gerät, als Darius trotz seiner Ermahnungen nicht verzichten will und Aspasia ihm gesteht, daß sie seinen Sohn liebe. Der verzweifelnde Darius wird von Tiribazos mit leichter Mühe überredet, sich heimlich Aspasias zu bemächtigen. Der schlaue Höfling benachrichtigt den König von diesem Plane, und bei dem folgenden Zusammenstoße wird Darius gefangen genommen. Nun bietet Aspasia freiwillig dem König ihre Hand, der sich endlich überwindet und zugunsten des Sohnes auf seine Liebe verzichten will. Doch Tiribazos, der sein Streben vereitelt sieht, tötet Darius durch einen Dolchstoß; schwer verwundet gesteht er vor seinem Ende dem Könige seine verruchten Anschläge. Aspasia verlangt nach dem Tode, doch Artaxerxes heißt sie leben, ihn zu trösten.

Der Stoff ist der Geschichte des Königs Artaxerxes II. entnommen, dessen Mangel an Tatkraft viele Verbrechen und großes Unglück in seinem Hause verschuldete[1]. Ochus, sein jüngster Sohn, wollte die Stellung seines thronberechtigten Bruders Darius einnehmen und versprach seiner Schwester Atossa die Heirat für ihre Unterstützung. Darius, zum Nachfolger ernannt, erbat sich vom Könige die Hand der Aspasia aus Phokäa, die sich im Harem des Artaxerxes befand. Dieser mußte zwar die Bitte erfüllen, nahm aber Aspasia bald wieder zurück. Darius ließ sich von einem Perser, den der König ebenfalls in Heiratsangelegenheiten gekränkt hatte, zu einer Verschwörung aufhetzen, deren Entdeckung ihm das Leben kostete. Diesem Perser gab Boyer den Namen Tiribazos, den einer der geschicktesten und listigsten Feldherren des Artaxerxes führte.

Damit folgte er aber nur dem guten Vorbilde, das er in zwei Tragödien über den gleichen Stoff fand: in Boisroberts „Le Couronnement de Darie“ (1641) und in der daraus entlehnten Tragödie „Artaxerce“ (1645) von Magnon (Frères-Parfaict XII, p. 324ff). An das letztere Stück schloß er sich hauptsächlich an. Dort sind außer Artaxerxes noch seine beiden Söhne Darius und Ochus in Aspasia verliebt. Schon ist alles auf dem bestem Wege, friedlich entschieden zu werden, als der Höfling Tiribazos, der auf sein Werben um die Hand von Artaxerxes' Tochter Amestris die zweite gründliche Ablehnung erfahren hat, sein falsches Spiel beginnt. Er bestärkt den König in seiner Leidenschaft, veranlaßt ihn, Ochus zu beauftragen, seinen Bruder zum Verzicht auf die Geliebte zu bewegen, redet ihm ein, Darius trachte ihm nach dem Leben, und erreicht dadurch Darius' Verhaftung. Bald aber geben Aspasia und sein Sohn dem Könige die nötige Aufklärung, und nach dem Gestehen seiner Ränke tötet sich Tiribazos. Darius heiratet Aspasia, und Ochus, den Tiribazos zum Aufstande gereizt hat, erhält Ver-

[1] Justi, Geschichte des alten Persiens, p. 136ff. s. Oncken, Allg. Geschichte in Einzeldarstellungen I, 4.

zeihung. Magnons Werk entnahm Boyer das Wesentliche der Intrige. Er war geschickt genug, die unbedeutende Rolle des jungen Sohnes Ochus, den er Ariarathes nennt, als „stumme Person" (Préface d'Artaxerce) zu behandeln und ihn nicht noch als dritten Bewerber um Aspasia aufzustellen. Für Amestris führte er Nitocris ein, durch die er dem Ehrgeize ihres Vaters eine andere Richtung gab als Magnon. Dessen überstürzte Katastrophe bereitet er weit besser vor, begeht aber einen Fehler in der ungenügenden Abänderung des Ausganges. Den Umstand der gewaltsamen Ergreifung Aspasias, die bei Magnon von Darius nur geplant wird, scheint Boyer von Boisrobert entlehnt zu haben. Bei aller Anlehnung an Magnons Werk, dem er im Aufbau der Handlung und in der äußeren Gliederung folgen konnte, hat er sich aber nicht in so enge Abhängigkeit von seiner Vorlage begeben wie beim „Essex".

In langer Vorrede bringt Boyer selbst eine eingehende, nicht immer sachliche Besprechung seines Werkes, um es gegen die abfällige Kritik zu verteidigen, die es erfuhr. Die Untersuchung des Stückes läßt sich also gleich mit einer Prüfung vereinigen, wie weit ihm diese Verteidigung gelungen ist. Zunächst setzt er sich für den Stoff ein, der einzig aus Gründen persönlichen Geschmacks verurteilt worden sei. Außerdem sei der wichtigste Akt, der dritte (Darius, um Aspasia bittend, macht sich dadurch Tiribazos und Nitocris zu Todfeinden, den Vater zum Nebenbuhler; er und Aspasia erklären sich gegenseitig ihre Liebe), mit allgemeinen Beifall bedacht worden, und „das sollte eigentlich genügen, dem ganzen Stücke einen Erfolg zu sichern". Diese Ansicht ist so wenig im allgemeinen richtig, wie hier im besonderen Falle. So wirksam auch der 3. Akt wenigstens im Vergleich zu andern ist, so wenig wertvolle Schönheiten hat er aufzuweisen, um für das Mißliche, Armselige des ganzen Stoffes, für das Fehlen jeder Idee, den Mangel wahrer Konflikte, für die seichte Durchführung auch nur einigermaßen zu entschädigen.

Auch über die Charaktere hält der Dichter schützend seinen Schild. Lebhaft verteidigt er Artaxerxes gegen den Vorwurf, dieser entspräche durch sein Benehmen und sein Fühlen nicht der Größe, die ihm im Stücke zugesprochen werde. Er habe dem Helden seiner Tragödie nämlich Ähnlichkeit mit Ludwig XIV. zu geben versucht, und das Bild, das Aspasia von dem Könige entwerfe, stimme auch mit dessen Wesen und Handeln überein:

„Tu connais Artaxerce, et ce nom adorable
Présente à ton esprit le Roy le plus aimable
Que la Perse ait reçeu de la main de nos Dieux,
Toûjours auguste et grand, toûjours victorieux,
Et qui pouvant gagner l'Empire de la Terre,
Sacrifie à la Paix la gloire de la Guerre.
Ardent à se vanger de ses fiers Ennemis;
Prompt à leur pardonner, si-tost qu'ils sont soûmis;

Maître de la Victoire, et vainqueur de luy-même,
Plus Roy par ses vertus, que par son Diadème;
Libéral, tout le monde est plein de ses bienfaits,
Et n'offre à ses regards que de cœurs satisfaits;
Juste et clément ensemble, adoré quoy qu'il fasse,
Ou quand sa main punit, ou quand sa main fait grace;
Donnant tout, faisant tout, pour le bonheur d'autruy,
Sans chercher, ny garder que la gloire pour luy . . ." (II, 1.)

Diese Worte, an Ludwig XIV. gerichtet — „Artaxerce" wurde auch einmal vor dem Hofe gespielt —, mögen eine ganz gelungene Schmeichelei gewesen sein, aber sie passen durchaus nicht auf den Helden des Boyerschen Stückes, mit dem freilich weiter verglichen zu werden der französische Herrscher kaum als eine Ehrung empfinden konnte. In spätem Alter ist Artaxerxes bis über die Ohren verliebt in die unbedeutende Geliebte seines erwachsenen Sohnes, der ihm vorgezogen wird, hört nur auf seine lächerliche Leidenschaft, nicht auf die Stimme der Vernunft, und steht dazu — das mag seinem geschichtlichen Urbilde entsprechen — ohne Tatkraft unter dem Einfluß seines Günstlings. Von Würde und Größe zeigt er nicht die Spur. Ohne Erregung vernimmt er die Nachricht von dem Ende seines Sohnes, und es fällt ihm beileibe nicht ein, auf dessen Erbe, den Besitz Aspasias, nunmehr zu verzichten. Boyers Entrüstung über die bösen Kritiker, die betrügerisch und gewissenlos seinem Artaxerxes Schwäche und Darius Undankbarkeit vorgeworfen, dadurch dem 3. Akte und infolgedessen dem ganzen Stücke bei der Wiederaufführung den verdienten Erfolg geraubt hätten, wirkt nachgerade lächerlich. Sein Versuch, auch Darius zu einem edlen Charakter zu stempeln, mißlingt glänzend. Die Art und Weise, wie dieser Tiribazos und seine Tochter täuscht, verdient die Rache der Beleidigten. Ebenso irrt sich Boyer mit seiner Behauptung, die Episode mit Nitocris gereiche dem Ganzen zur Ausschmückung. In Wahrheit wirkt Nitocris als Vertraute ihres Vaters, wie durch ihr unweibliches, kaltes, ehrgeiziges und rachsüchtiges Wesen weniger belebend als störend. Den Vorwurf, der Boyer gemacht worden war, er habe ein Mädchen ohne Liebe auf die Bühne gebracht, pariert er mit einem Seitenhieb gegen Racine: mit voller Absicht habe er den auf der Bühne so abgedroschenen Charakter einer „Amante vindicative" vermeiden wollen. Doch gerade das Motiv der Rache aus verschmähter Liebe wäre das einzige gewesen, das diese Episodenfigur gerechtfertigt hätte.

Über Tiribazos, dieses Ungeheuer an Bosheit und Tücke, äußert sich der Dichter ebensowenig wie über die kokette und interesselose Aspasia. Mit diesen nichts weniger als edlen oder sympathischen Charakteren glaubt er vielmehr sein Werk gegen den Tadel gefeit, es sei nicht rührend genug. Aber mit wem soll man Mitleid empfinden, für wen Furcht, für wen soll man hoffen? Boyers Besprechung übergeht den schlimmsten Fehler seines Stückes, den

unbefriedigenden, ja unwürdigen Ausgang, der seine Erklärung, nicht seine Entschuldigung in der beabsichtigten Vergleichung Ludwig XIV. mit Artaxerxes findet: der „Held“ (ohne auch nur die schwächste Spur von Heldenhaftigkeit verraten zu haben), greift nach dem schrecklichen Ende seines Sohnes in schamloser Leidenschaft nach dessen jugendlicher Geliebten. Mit treffender unabsichtlicher Selbstironisierung fragt Boyer am Schlusse selbstsicher: „Ay-je mal répondu à la grandeur de mon Sujet par la foiblesse des Vers, par le défaut des expressions, par la fausseté des sentimens?“ Seine Verskunst war allerdings danach angetan, das Urteil noch ungünstiger zu gestalten.

So war „Artaxerce“ mit 5 Aufführungen ein Fehlschlag, ein so vollständiger, daß Boyer ganz gegen seine Gewohnheit selbst „une chûte si prompte, si surprenante“ (nur für ihn!) zugibt. Einstweilen gab er den aussichtslosen Kampf gegen die vermeintliche Ungerechtigkeit des öffentlichen Urteils auf.

25. Frau von Maintenon veranlaßte Racine, für die Theateraufführungen der jungen Damen in Saint-Cyr „Esther“ (1689) und „Athalie“ (1691) zu schreiben, nachdem ihr „Andromaque“ mit zuviel Leidenschaft gespielt worden war. Weniger aus moralischen oder religiösen Gründen als vielmehr wegen ihrer politischen Anspielungen[1] (auf die Unterstützung Jakobs II. von England durch Frankreich gegen Louvois' Willen) erlebte „Athalie“ keine eigentliche Aufführung, und man suchte nach einem harmloseren biblischen Stücke. Von dem Beichtvater des Königs P. La Chaise wurde Boyer vorgeschlagen. Dieser ging nur zu gern auf die Anregung ein, und als man seine Aufmerksamkeit auf Jephthahs Geschichte lenkte, schrieb er 1691[2] „Jephté“ mit Chören, wie sie Racine verwendet hätte.

Der bekannte Stoff findet sich im Buch der Richter, Kap. 11, 29–40. Während Jephthah gegen die Ammoniter kämpft, bittet seine Tochter Axa mit ihren Gespielinnen Gott um den Sieg ihres Volkes:

> Dieu d'Israël' Dieu des combats,
> Accordez-nous la victoire!“ (I, 1.)

Sie ist voll düsterer Ahnungen, weniger um das Schicksal des Vaters oder ihres Verlobten Jair als Israels. Da kommen Siegesnachrichten, aber Jair erzählt, daß neuer Kampf, diesmal mit dem Stamme Ephraim bevorstehe. Axa weist ihn ab, als er von Liebe zu ihr reden will, denn in dieser Stunde könne an nichts anderes gedacht werden; sie singt mit dem Chore:

> „Chantons et louons le Seigneur,
> C'est de luy seul que vient nôtre bonheur“. (I, 4.)

---

[1] Konrad Meier, Racine und Saint-Cyr.
[2] Der Druck wurde am 31. Dezember 1691 vollendet.

Nun kommt Jephthah mit Jair aus dem Kriege zurück, jeder bescheiden dem andern den Hauptanteil an dem Erfolge zuschreibend. Jephthah weist auf Gottes Gnade hin und erinnert sich daran, daß er vor dem Kampfe ein Gelübde abgelegt hat.

Par ce vœu que j'ay fait, fidelle, inviolable,
Je promis pour le prix d'un succes favorable,
D'offrir à Dieu quiconque en sortant de ces lieux,
Se viendroit le premier présenter à mes yeux.
Ainsi tout m'épouvante, et ma veue incertaine
Sur tout ce qui paroît ne tombe qu'avec peine.
Je voudrois retenir chaque pas que je fais,
Et n'ose, qu'en tremblant approcher ce Palais." (II, 2.)

Da eilt ihnen, den Gespielinnen voran, Axa mit Blumensträußen und Palmen entgegen. Der erschrockene Vater vermag der geliebten Tochter das grausame Geheimnis nicht selbst mitzuteilen; er beauftragt Jair damit, und indem er den Mädchen verzweifelt zuruft:

„Cachez moi ces presens, ces palmes et ces fleurs;
Ma fortune a changé, changez vos chants en pleurs!" (II, 3.)

stürzt er zum Tempel, um im Gebet Gottes Beistand zu suchen. Axa aber vernimmt vollkommen gefaßt ihr Schicksal. Gott ist ihre Stärke, und voll Ruhe verweist sie dem Verlobten seine Verzweiflung als gotteslästerlich. Auch Jephthah, der in seinem Unglücke Gottes Hand sieht, bleibt standhaft auf der Opferung bestehen, trotz des Einspruches seiner Hauptleute, der Freundinnen der Tochter, des ganzen Volkes; als sogar der Hohepriester den Opferpriestern den Vollzug der Opferung verboten hat, will er persönlich sein schreckliches Gelübde erfüllen. Da bringt ein Levit die Entscheidung Gottes, zu dessen Befragung Jair den Hohenpriester veranlaßt hat: Gott verlangt nicht das Leben Axas!

„Ouy, Dieu veut qu'à luy seul immolant ses desirs
Le plaisir d'être à luy fasse tous ses plaisirs,
Qu'en Victime d'amour, mais Victime vivante,
Elle se voue à Dieu, Vierge, pure, innocente." (III, 4.)

Dieser Ausgang wird von Jephthah mit Freude, von Jair mit Schmerz aufgenommen; gefaßt und ruhig mahnt Axa den einstigen Bräutigam mit ihrem Vater in den Kampf für Israel zu ziehen. Der Chor der israelitischen Mädchen preist Axas Los:

„O l'heureux sort!
O sort digne d'envie!
Ah! qu'une pareille mort
Est preferable à la plus belle vie!
. . . . . .
Ce n'est pas mourir, c'est vivre . . .
. . . . . .
O! le grand exemple à suivre!
Que de Vierges vont se former,
Que de filles jeunes et belles,
De l'amour de Dieu seul se laisseront charmer!

Qu'il aura d'épouses fidelles!
Que de cœurs vont l'aimer!
Aimons Dieu d'un amour extrême,
Pour l'aimer antant qu'il nous aime." (III, 5).

In den Hauptzügen seiner dreiaktigen Handlung folgt Boyer dem Alten Testament. Mit Unrecht wirft ihm Gazier (Petite histoire de la Littérature Française Art. Boyer, p. 257) vor, er habe in unbegreiflicher Weise die Grundlagen des Textes geändert; die Hinzufügung Jairs, zur Ausschmückung und Vertiefung, wirkt nicht störend, da sich ja Axa nicht verliebt zeigt. Als Theologe kannte Boyer die gelehrten Erklärungen über die Ausführung von Jephthahs Gelübde, von denen er selbst Lyranus, Mariana, Estius in der Vorrede nennt, vielleicht auch Capellus[1]; er wußte, daß (nach 3. Mos. 27) die Möglichkeit bestand, das Gelobte zurückzukaufen oder zu lösen. Daß er in seinem Stücke die mildere Auffassung wählte, kann ihm als Dichter nicht eben zum Vorwurfe gemacht werden, zumal sie dem Geiste des Alten Testaments nicht widerspricht; anders als durch ein Eingreifen Gottes konnte diese Lösung freilich nicht erfolgen, wollte der Dichter nicht noch stärker an den Grundlagen der heiligen Schrift rütteln. Racine konnte leichter einen anderen Ausgang für seine im Stoff so ähnliche „Iphigenie" finden — ob ihm die Lösung besser gelungen ist, mag dahingestellt bleiben. Bei ihm soll Iphigenie eine vom Vater beleidigte Gottheit versöhnen, für Jephthah aber handelt es sich um Einhaltung seines Gott gegebenen Versprechens ohne Rücksicht auf irgend ein anderes Interesse.

Freilich hat Boyers Kunst versagt — und da hat Gazier recht —, Jephthahs Hartnäckigkeit in seinem Charakter tief genug zu begründen. Wenn auch Gazier bei seinem beständigen Vergleichen zwischen „Iphigenie" und „Jephthah" zu weit geht, indem er Boyers Helden einen „Agamemnon sans prestige" nennt, während die Charakterzeichnung Jephthahs gerade am wenigsten eine Nachahmung Racines beweist, so findet doch seine Verzweiflung neben wenigen Tönen echter Vaterliebe nicht den edlen Ausdruck, der sie erhöbe und verklärte, fehlt seinem Charakterbilde die Verbindung von größter Kraft und Festigkeit mit tiefster Frömmigkeit, die sein starrsinniges Bestehen auf der Opferung begreiflich machte (Julleville V, p. 122 findet ihn „grotesk").

Mit einem gewissen Rechte bezeichnet Gazier Axa als eine „Iphigénie de couvent". In dem Bestreben, sein Stück den Erziehungszwecken von Saint-Cyr möglichst anzupassen[2], hat Boyer

[1] Diatriba de voto Jephthae 1683: Realencyclopädie für protestantische Theologie nnd Kirche VIII, herausgegeben von Hauck, Leipzig 1899.

[2] Préface: Eine der strengsten Regeln verlangte, die irdische Liebe ganz zu verbannen oder wenigstens höchst vorsichtig zu berühren „et s'interdire toutes les expressions dont la licence et la molesse peuvent empoisonner l'esprit et donner quelque atteinte à la délicate pudeur d'une tendre jeunesse".

den Charakter Axas ins Religiöse verschoben. Schwärmerisch für ihr Volk und ihren Gott begeistert, fühlt sie eine Niederlage der Israeliten weit tiefer als den Tod des Vaters oder des Verlobten. Sie denkt nicht an ihre Jugend, als sie die verhängnisvolle Kunde erfährt. Sie hat keinen Konflikt durchzukämpfen, denn sie liebt weder Jair im innersten Herzen, noch steigt ihr nachträglich das Bewußtsein vom Werte des Lebens auf. Sie verlangt ihren Tod, nicht um dem geliebten Vater mit zur Schau getragenem Mute seine schwere Aufgabe zu erleichtern, sondern aus unbegreiflichem Ehrgeiz, wie ein eigensinniges Kind, alles menschliche, alles weibliche Empfinden märtyrerhaft zurückdrängend.

Jairs Bild läßt Farbenkraft vermissen; aber wenn er auch heldenmäßiger dargestellt wäre, so mußten ihm die religiösen Rücksichten doch die Hände binden. Er verkörpert gewissermaßen die Schwäche der Menschenrechte gegenüber der starren Gottesidee der Juden. Umsonst betont er:

„Si par un saint devoir Jephté vous sacrifie,
Des droits plus saints, plus forts deffendent vôtre vie." (II, 6.)

Beurteilt man Boyers Werk in Berücksichtigung seines Zweckes, so kann man verstehen, daß Frau von Maintenon damit zufrieden war. Dank der guten Musik Moreaus (nach Préface de „Jephthé"), der auch die Chöre zu „Esther" und „Athalie" komponiert hatte, errang „Jephthé" einen großen Erfolg und blieb ein Lieblingsstück auf dem Theaterspielplan von Saint-Cyr, dessen Jahrbücher es mehrfach erwähnen. 1774 und 1778 wurde es einige Male vor Madame Elisabeth gespielt und war (abgesehen von „Agamemnon") das einzige Stück Boyers, welches das 17. Jahrhundert überdauerte.

Betrachtet man das Werk aber nur vom künstlerischen Standpunkte aus und vergleicht es etwa mit den Tragödien Racines, denen es in Saint-Cyr nachfolgte, so muß man freilich Deltours Urteil zustimmen, der erklärt, es sei zwar für Einbildungskraft und Sinnlichkeit, aber nicht für Geist und Geschmack der jungen Mädchen ungefährlich gewesen (Les Ennemis de Racine p. 346).

26. Der Zufriedenheit mit „Jephthé" entsprang der Wunsch nach einem zweiten Stücke gleicher Art, wozu der Abbé Testu, einer der heftigsten Gegner Racines in der Akademie, die Judithertzählung vorschlug, indem er sich zugleich Boyer als Mitarbeiter anbot[1]. Der Dichter folgte seiner Anregung, und 1694 oder Anfang 1695 wurde sein Werk in Saint-Cyr mit einem Erfolge gespielt, der ihn ermutigte, es 1695 für die Comédie Française umzuarbeiten. Dazu genügten in der Hauptsache die Änderung des dreiaktigen Stückes in einen Fünfakter und die Einfügung einer Liebesepisode (Misael). Das Schicksal, das Boyers „Judith" auf der Bühne er-

[1] Nach Madame Caylus cit. Oeuvres complètes de Racine I, Notice sur Racine p. X (Hachette 1875).

lebte, ist so außergewöhnlich in der ganzen Theatergeschichte[1], daß sich eine ausführliche Darstellung hier rechtfertigt.

Zunächst erlebte der Verfasser einen vollständigen Triumph. Sein Werk hatte in mehrfacher Hinsicht einen zeitgemäßen Stoff. Wenige Jahre vorher hatten sich in der geistlichen Welt die Gemüter im „Judithstreit" (Abbé d'Artigny, Nouveaux mémoires III p. 126ff.) erhitzt. Dazu kam, daß Boursault der 1694 veröffentlichten Ausgabe seiner Werke eine Verteidigung der dramatischen Kunst durch P. Caffaro vorangestellt hatte: „Lettre d'un théologien illustre." Die allgemeine Entrüstung der Geistlichen zwang den Verfasser zum Widerruf seines Briefes, den übrigens kein Geringerer als Bossuet 1695 in seinen „Maximes et Réflexions sur la Comédie" mit einer flammenden Verdammung des Theaters beantwortete, damit die engherzige Stellung der Kirche zur dramatischen Kunst kennzeichnend. Hier bot sich dem Dichter so vieler Theaterstücke willkommene Gelegenheit, das Gewicht eines geistlichen Dramas zugunsten des Theaters in die steigende Wagschale zu werfen, gerade in der vorteilhaften Zeit der Fasten, und den heimlichen Anhängern des bedrohten Theaters einen Vorwand an die Hand zu geben, mit gutem Gewissen wieder zu dem verbotenen Genusse zurückzukehren. Am 4. März 1695 wurde „Judith" zum ersten Male gespielt und löste einen Sturm der Begeisterung aus, der sich während der ganzen Fastenzeit nicht abschwächte[2]. Es sei gestattet, dazu Lesage mit seiner fesselnden Schilderung („La Valise trouvée", Lettre XX) hier das Wort zu geben: „La Judith de M. l'Abbé Boyer fut représentée par de fameux Acteurs, et occupa la Scène pendant tout un Carême. La Cour et la Ville y couroient en foule, et principalement les Femmes, qui la trouvans, je ne sçais pas pourquoi, fort intéressante, y mirent la presse. C'étoit tous les jours une si grande affluence de Femmes, de toutes sortes de condition, qu'on ne sçavait où les placer. Les Hommes furent obligés de leur céder le Théatre, et de se tenir debout dans les Coulisses. Quelle fureur! Imaginez-vous deux cents Femmes assises sur des banquettes, où l'on ne voit ordinairement que des Hommes, et tenans des mouchoirs étalés sur leurs genoux, pour essuyer les yeux dans les endroits touchans. Je me sonviens surtout qu'il y avoit au quatrième Acte une Scène (die 3.) où elles fondoient en pleurs, et qui, à cause de cela, fut appellée la „Scène des Mouchoirs." La parterre où il y a toujours des rieurs, au lieu de pleurer avec elles, s'égayoit à leurs dépens. Pour moi, je ne prenois plaisir qu'à observer l'Auteur, auprès de qui je me trouvois quelquefois à l'Amphithéatre. Enivré du succès de sa

[1] Ähnlichkeit hat das Geschick der „Phèdre" von Pradon 1677.

[2] Zu einer Vorstellung am Hofe kamen bis zum 18. d. M. 8 weitere Aufführungen, deren letzte allein dem Dichter 206 liv. 14 sols (1 livre = 6 francs heute) einbrachte. (Frères-Parfaict XIII p. 404).

Judith, il alloit là mendier des louanges, comme font tous les Auteurs en pareil cas, et il n'avoit pas peu d'occupation à répondre aux complimens qu'on lui faisoit: „M. l'Abbé," lui disoit l'un, „voilà, ce qui s'appelle une Pièce sublime et pathétique." „Vous devez être bien content," lui disoit l'autre, „d'avoir produit un si bel Ouvrage; aussi vous voyez tous les Spectateurs dans l'admiration". „Je leur en donnerai bien d'autres," répondit modestement le Gascon, sur le ton de son pays: „Je tiens le Public, à présent que je sçais son goût" (Despois p. 119 fügt diesen Worten noch die Äußerung hinzu: „Ah! mons. de Racine!" ajontait-il avec un geste menaçant pour son „rival"). Boyer se donnoit ainsi les violons, et véritablement Paris n'abandonnoit point sa Piéce." Daß es an Versuchen, freilich ergebnislosen, nicht fehlte, gegen den alles mit sich fortreißenden Strom des allgemeinen Lobes aufzukommen, berichtet als weitere zeitgenössische Quelle des „Entretien sur le théâtre au sujet de Judith, tragédie", das „Judith" anonym durch seine Besprechung ehrte, kurz nachdem sie im Druck erschienen war. Boyer glaubte besonders findig zu sein, als er sein Werk während der Osterferien drucken ließ.

Aber als am 11. April das Theater damit wieder eröffnet wurde, pfiff man das Stück aus! Von der 3. oder 4. Aufführung wird berichtet, daß ein ungeheurer Lärm dabei ausbrach. Besonders das Parterre legte eine so unerhörte Erbitterung an den Tag, daß sogar die Schauspieler, deren Kunst, nachdem sie das Stück vor dem Schlusse des Theaters gehoben und gehalten hatte, die gleiche geblieben war, von diesem schnellen und so gründlichen Stimmungswechsel sich aufs äußerste überrascht zeigten. „Die unvergeßliche Champmeslé spielte die Rolle der Judith. Voll Verwunderung, eine derartige Musik zu hören, sie, deren Ohren nur Beifallklatschen kannten[1], redete sie das Parterre mit den Worten an: »Meine Herren, wir sind überrascht, daß Sie heute ein Stück so übel aufnehmen, das Sie während der Fastenzeit mit Beifall überschüttet haben.« In diesem Augenblicke hörte man eine Stimme die Worte sprechen: »Les sifflets étaient à Versailles, aux Sermons de l'Abbé Boileau.«" (Nach Lesage, „La Valise trouvée," Lettre XX.) Es ist unwahrscheinlich, daß der Sprecher Racine selbst war[2]; vielleicht stammte aber der Witz von ihm, an anderem Orte angebracht, und wurde hier nur, weil allgemein bekannt, von jemand anders im günstigen Augenblicke wiederholt[3]. Man gab das Stück noch einige Male, aber dann mußten die Vorstellungen abgebrochen werden, und „Judith" verschwand für immer vom Spielplan des öffentlichen Theaters. Das Publikum aber hatte mit Leichtig-

[1] Es war das erste und einzige Mal, daß sie in ihrem Leben ausgepfiffen wurde.

[2] Mémoires de J. Racine, p. 192; außerdem Bolœana, p. 474.

[3] Lemazurier, Galerie historique II, p. 58.

keit seine gewohnte ablehnende Haltung gegenüber Boyer wiedergefunden.

Der Inhalt der Bühnentragödie — von der ursprünglichen Fassung für Saint-Cyr kann füglich abgesehen werden — ist auf Grund des Buches Judith aufgebaut. Osias, der Oberbefehlshaber in dem von Holofernes belagerten Bethulien, verweist das verzagende Volk, das lieber rasch durchs Schwert als langsam vor Durst umkommen möchte (Buch Judith VII, 17):

„Peuples impatiens, étouffez ce murmure;
Quelques maux, quelque soif que Bétulie endure,
Soumettez-vous toujours aux decrets éternels . . ." (I, 1.)

Zu seiner großen Verwunderung ist Judith, die Bescheidene, Sittsame, aus ihrer Zurückgezogenheit getreten und hat die Ältesten zu sich entboten (B. J. VIII, 8); er will sie deshalb sprechen. Da bringt man (B. J. VI) Achior, den Ammoniterhauptmann, aber heimlichen Anhänger der jüdischen Religion, der Holofernes an die Macht des Judengottes gemahnt hat (B. J. V) und von ihm verurteilt worden ist, das Los der Bethulier zu teilen. Kaum hat ihm Osias die Not der Stadt geschildert, mit deren Übergabe er nur noch fünf Tage warten will, als Judith erscheint. Im Gefühle ihrer göttlichen Sendung tadelt sie den Obersten (I, 5):

„N'est-ce pas du Seigneur irriter la puissance,
Que de vouloir prescrire un tems à sa clémence? (B. J. VIII, 9).
. . . . . .
N'attirons pas sur nous pour comble de malheur,
Les serpens enflammés, l'Ange exterminateur." (B. J. VIII, 21).

Sie verheißt, durch sie werde Gott seinem Volke helfen. Achior, nicht ohne leisen Zweifel, bringt diese Kunde seinem Freunde Misael, dessen Liebe von Judith einst zurückgewiesen worden ist. Diese hat sich inzwischen prächtig gekleidet und aufs reichste geschmückt (B. J. X, 1—5), wie ihre Dienerin Abra berichtet:

„. . . Ah! j'en meurs de honte et de dépit,
S'empresser à chercher quelques grâces nouvelles
Qui pussent augmenter ses beautés naturelles,
Et pour mieux disposer ses ornements mondains,
Appeler le secours de nos yeux, de nos mains,
Je l'ai vue à ses yeux timides et modestes
Demander des regards plus hardis, plus funestes,
Des regards dont l'éclat allarme la pudeur,
Et porte le désordre et le feu dans le cœur!" (II, 3).

Misael ist enttäuscht, daß dies Schmücken nicht ihm gilt, aber ihre Schönheit reißt ihn hin:

„Je ne puis soutenir cet amas de beautez!" (II, 4).

Als Judith ihre Absicht kundgibt, zu Holofernes zu gehen, und seinen Beistand ablehnt, faßt der Eifersüchtige einen schnellen Entschluß:

„Mon bras va prévenir le crime de vos yeux!" (II, 4).

Er versucht, bei einem Ausfall Holofernes zu töten, wird aber gefangen vor den feindlichen Feldherrn geführt, der seine Verachtung und seinen Hohn für Israel und seinen Gott nicht verbirgt. Da wird ihm Judiths Ankunft gemeldet, deren Schönheit das ganze Lager bezaubere. Ihr Anblick überwältigt auch ihn, so daß er sie begrüßt:

„. . . Vos yeux sont ici plus craints que mon pouvoir.
Vous êtes en ces lieux souveraine maîtresse". (III, 6.)

Sie schildert ihm Bethuliens Lage so schrecklich als möglich (nach B. J. XI, 4—14), verspricht ihm die Stadt in die Hände zu liefern und versteht es listig, ihn von der Tötung Misaels abzubringen, ja sogar zur Freilassung des Gefangenen zu bewegen. Holofernes spürt Anwandlungen, sich der verdächtigen Schönen zu entledigen, aber seine Verliebtheit siegt über seine Vorsicht, und er läd sie zum Festmahl ein (B. J. XII, 11 ff.). Judith, dem Ziele nahe, schaudert vor dem Kommenden:

„. . . j'attends en tremblant la fin de ce grand jour.
Où suis-je? où me conduit cette étrange aventure?
Je marche sans clarté dans une route obscure;
Moy, je l'épouserois, le Tyran d'Israël,
Amant foible et soumis, mais ennemy cruel?
Ah! s'il faut à ce prix acheter la victoire . . .
. . . . . .
Mais le feu que mon zele allume dans mon sein
Devore tout obstacle et tout respect humain.
Que l'honneur du Très-haut l'emporte sur tout autre,
Ayons part à sa gloire en luy donnant la nostre;
Tombent, tombent sur moy, j'y consens à ce prix,
Mille confusions, l'opprobre, et le mépris".
(IV, 3: die „Schnupftuchszene"!)

Sie verteidigt sich gegen Misaels eifersüchtige Vorwürfe, ohne ihn zu überzeugen.

Misael.
„Allez, je vous suivray, j'ay même impatience".
Judith.
„Voyez tout. Loin de craindre ici votre présence,
J'aime à vous voir toujours curieux et jaloux,
Ma gloire avoit besoin d'un témoin comme vous". (IV, 5.)

Auch in Bethulien ist man im Zweifel über Judiths eigentliche Absichten. Osias nur hält trotz der Berichte eines Überläufers und Misaels an seinem Vertrauen fest, daß sie die verheißene Hilfe auch bringen wird. Da wird Holofernes' Tod gemeldet (nach B. J. XIII), sein Haupt ist auf der Mauer aufgepflanzt, und alles eilt, die entmutigten Feinde zu verfolgen. Judith verzeiht Misaels Verdächtigungen und will sich weiter dem Herrn weihen:

„Je vais me dépouiller d'une parure vaine,
Ornemens empruntez de la grandeur humaine.
Heureuse d'avoir fait, aux yeux du Tout-puissant,

D'un art si dangereux un usage innocent.
. . . . . .
Et je me sens toute entière à mon divin Epoux". (V, 7.)

Diese Inhaltsangabe zeigt, daß sich Boyer damit begnügt, die Erzählung der Bibel zu dramatisieren, ohne eine tiefere psychologische Darstellung, ohne die Lösung eines so naheliegenden Problems zu versuchen. Gott siegt durch seine erwählten Werkzeuge — diese Idee liegt bereits der Quelle zugrunde und wird von Boyer nicht mit besonderem Nachdruck deutlicher sichtbar gemacht. Er benutzt auch Judiths Verhältnis zu Misael nicht, um etwa einen Verzicht auf irdische Liebe zugunsten Gottes aufzunehmen. Das „Entretien"[1] meint, Holofernes errege kein Mitleid; wenn er aus diesem Grunde den Stoff überhaupt als ungeeignet für die dramatische Behandlung hinstellt, so ist diese Meinung nicht richtig, ja überhaupt nicht ernst zu nehmen, da der Verfasser sich selbst ad absurdum führt, indem er am Schlusse seiner kritischen Ausführungen eine seinen Anforderungen angepaßte „verbesserte Judith" als Musterdrama entwirft. Aber Boyer scheitert aus anderen Gründen an der Durchführung des bedenklichen Stoffes. Judiths Tat bleibt, so hoch auch ihr Motiv eingeschätzt werden möge, ein gemeiner, roher Mord, der mit seinen näheren Umständen, ohne in ein Problem verwebt zu sein, nicht zum Schwerpunkt eines echten Dramas werden kann; er stellt höchstens einen epischen Vorwurf dar. Da aber der Dichter psychologisch nicht in die Tiefe zu dringen versteht, findet er nur äußerliche Konflikte, und Judiths festgefaßter Entschluß eilt dem Ziele zu, ohne durch zarte Empfindungen, Schamgefühl, Ehrenhaftigkeit oder Furcht unterwegs allzu ernsthaft aufgehalten zu werden.

[1] Diese oben erwähnte Abhandlung erschien anonym. Wenn eine Vermutung erlaubt wäre, so könnte man wohl mit Wahrscheinlichkeit an den Abbé Testu denken, der bereits oben als mutmaßlicher Mitarbeiter Boyers genannt worden ist (s. oben p. 61). Einmal spricht der Verfasser höchst achtungsvoll und höflich von dem Dichter und behandelt das Stück mit Schonung. Dann kennt er das Werk auf das genaueste, obwohl die Schrift unverzüglich nach dem Druck der „Judith" erschienen sein muß; er weiß sogar, welche Verse Boyer beim Drucken entfernt hat. Am Ende der Kritik läßt er seine „Judith" nach seinem Geschmacke folgen; er muß sich also mit dem Stoffe vorher näher beschäftigt haben. Weiter könnte für den Abbé Testu, den erklärten Gegner Racines, der Umstand sprechen, daß der unbekannte Verfasser festzustellen vergißt, daß Boyer in seiner Vorrede zu „Judith" Racines religiöse Dramen einfach übergeht, und daß das „Entretien" mehrere Male Boyers Stück durch Vergleiche mit „Iphigénie" und „Mithridate" ehrt. -- Die Abhandlung ist in Form eines Salongespräches gehalten zwischen einer Dame, Bélise, die mit Unterstützung Alcippes Boyer verteidigt, und Cléante, dem Vertreter der Kritik. Es wird mehr theoretische Gelehrsamkeit unter häufigem Hinweis auf Aristoteles aufgewendet, als Sachkenntnis und gediegenes Urteil bewiesen. Gegen Nebensächlichkeiten und offen- und klarliegende Fehler wird mit lächerlichem Eifer das grobe Geschütz überflüssigen Beweismaterials aufgefahren. Jedenfalls bestimmte das Erscheinen dieser Kritik — entgegen Rollands Ansicht (p. 275) — das Schicksal der „Judith" nicht so vernichtend und verhängnisvoll wie die Stellungnahme Racines und seiner Freunde.

So wenig Boyer die eigentliche Katastrophe zu motivieren vermag, so trefflich bereitet er im allgemeinen die Ereignisse vor, begründet sie und verbindet sie untereinander. Das Auf- und Abtreten der Personen wirkt wahrscheinlich, besonders im 1., 3. und 4. Akte, und wenn das „Entretien" in einem einzelnen Falle dem Dichter das Gegenteil vorwirft, berührt es eine verschwindende Kleinigkeit.

Die Haupthandlung des Dramas: Judith befreit ihr Volk durch Tötung des Holofernes, steht vor dem breiten Hintergrund einer zweiten Handlung: Jehovah bestraft die Anmaßung des Holofernes. Beide Handlungen sind dadurch zur Einheit verschmolzen, daß Judith Gottes Werkzeug ist. Damit werden auch die Juden angereiht, doch kommen sie nicht zum Handeln. Ihr Leiden wird bloß erzählt, so daß sie nicht genug Mitleid erregen. Ihr Vertreter Osias ist auch nicht mit an der Handlung beteiligt, doch geht das „Entretien" zu weit mit der Behauptung, daß er die Einheit der Handlung störe. Seine Untätigkeit unterstreicht vielmehr die Notwendigkeit und Bedeutung von Judiths Eintreten und Handeln. Dem Spiel entsprechend ist auch das Gegenspiel doppelt und doch einheitlich zu fassen: Holofernes bedrängt die Juden und höhnt ihren Gott. Wägt man aber Spiel und Gegenspiel gegeneinander ab, so neigt sich die Schale zugunsten des letzteren durch das Interesse, welches Holofernes auf sich zieht. Ein großer Feldherr und tapferer Mann wird von einem Judenweibe im Schlafe wehr- und ruhmlos abgeschlachtet: der Vertrauensselige weckt wärmere Anteilnahme als seine arglistige Mörderin, und Racine hatte sehr recht, diesen wunden Punkt des Stückes in seinem bekannten Epigramme schonungslos aufzudecken.

„A sa Judith, Boyer par aventure,
Etoit assis près d'un riche Caissier,
Bien aise étoit, car le bon Financier
S'attendrissoit, et pleuroit sans mesure.
Bon gré vous sçais, lui dit le vieux rimeur,
Le beau vous touche, et ne seriez d'humeur
A vous saisir pour une baliverne.
Lors le Richard en larmoyant lui dit,
Je pleure, hélas, de ce pauvre Holoferne,
Si méchamment mis à mort par Judith".[1]

Das „Entretien" freilich bestreitet, daß ein Gottloser, ein Wüterich wie Holofernes Mitleid erregen und verdienen könne.

Dafür wendet es sich angelegentlich gegen die Liebesepisode, deren gelungene Erfindung es zwar anerkennt, die ihm aber durch das zu schwache Motiv der Eifersucht nicht eng genug mit der

[1] Oeuvres de Racine (Mesnard) IV, p. 191. — Die naive Antwort soll wirklich gegeben worden sein und zwar von Charles Renouard de la Touanne, „trésorier de l'extraordinaire des guerres".

Haupthandlung verkettet ist. Gewiß wird Judiths Tat durch Misael weder gefördert, noch gehemmt, und die Einheit der Handlung leidet unter dieser Nebenhandlung, doch gegenüber der gestörten Einheit des Interesses ist dies noch der geringere Fehler des Werkes. Mit Recht betont auch das „Entretien", daß Achior die anfängliche Verbindung mit der Haupthandlung wieder verliert.

Die Durchführung der Handlung zeigt Boyers Fertigkeit im Aufbau. Ungezwungen unterrichtet die ausgezeichnete Exposition über die verzweifelte Lage der Belagerten, bereitet Judiths Auftreten, ihren Charakter, ihren Einfluß vor; Holofernes wird mit einer Tat eingeführt durch Achior, der die Verbindung mit dem feindlichen Lager sowie mit Misael herstellt. Das erregende Moment liegt in Judiths überraschender Aufforderung an die Ältesten; der von Achior berichteten Siegeszuversicht des Holofernes wird die Hoffnung auf die von Judith verheißene göttliche Hilfe gegenübergestellt. Der zweite Akt stellt die Beziehungen zwischen Judith und Misael klar. Beide wollen ins feindliche Lager gehen, freilich aus verschiedenen Motiven. Der Akt schwächt die belebende Wirkung der Exposition ab, weil er die Haupthandlung kaum fördert und der Nebenhandlung zuviel Platz einräumt. Der nächste Akt führt über eine Steigerung, den zurückgeschlagenen Ausfall der Juden mit Misaels Gefangennahme, zum Höhepunkt über: zum Zusammentreffen Judiths mit Holofernes, der ihrer Schönheit und Schlauheit zunächst unterliegt (III, 6). Die Nebenhandlung verliert ihre Selbständigkeit; sie muß spüren, daß ein Sieg über Holofernes nur mit göttlicher Unterstützung möglich ist. Die fallende Handlung hält nun fortwährend die Spannung aufrecht. Die erste Stufe der Umkehr zeigt im vierten Akte die Möglichkeit eines glücklichen Ausganges für Holofernes: er schwankt, ob er sie töten lassen soll; die zweite Stufe bringt die Katastrophe nahe: trotz des Verdachtes wird Judith zum Festmahl geladen. Mit Recht führt nun Boyer zur Belebung keine neue Episodenfigur ein, sondern benutzt dazu wirksam die Motive der Scham und des Schauders bei Judith und der Eifersucht bei Misael (IV, 3—4: „Schnupftuchszene"). Der fünfte Akt leitet über die letzte Stufe der fallenden Handlung, dem durch die verschiedenen Berichte hervorgerufenen Zweifel an einem günstigen Ausgange des Unternehmens, zu der Erzählung der Katastrophe und zu dem Wiedererscheinen Judiths hin, das die Spannung der Zuschauer löst. Die folgende Auseinandersetzung mit Misael ist unnötig und vermag den Akt nicht völlig zu füllen. Hier zeigen sich die Folgen der eiligen Umarbeitung des dreiaktigen ersten Stückes zum Fünfakter.

Der gleiche nachteilige Einfluß tritt noch mehr zutage, wenn man die einzelnen Akte miteinander vergleicht. Nur die letzten drei sind selbständig; denn die ersten beiden sind durch das Auseinanderziehen eines einzigen Aktes entstanden. Die verschiedenen Akte sind gut mit den vorhergehenden verbunden und geben un-

gezwungen die Voraussicht auf die kommenden Ereignisse in den Zwischenakten.

Dafür spielen sie an verschiedenen Orten: I, II und V in Bethulien, die andern im Lager des Holofernes. Der gelehrte Verfasser des „Entretien“ geht natürlich mit dem regelwidrigen Stück scharf ins Gericht. Obwohl es unwahrscheinlich sei, daß die Handlung von den späten Nachmittagsstunden des einen Tages bis zu den frühen Morgenstunden des andern sich ereignen könne, so sei dieses Vergehen gegen die Einheit der Zeit doch noch lange nicht so ungeheuerlich wie der Verstoß gegen die Einheit des Ortes, und ganz überflüssigerweise wird dieser offensichtliche Mangel, den Boyer (in der Vorrede zu „Judith“) unter Berufung auf Corneilles Beispiel im „Cid“ ruhig zugeben konnte, ausdrücklich nachgewiesen. Der schon erwähnte Verbesserungsentwurf am Schlusse geht im Grunde nur darauf hinaus, das Stück den strengen Regeln unterzuordnen — freilich verlockt er niemand zur weitern Ausführung.

Hatte Boyer im Aufbau seine Routine bewiesen, so zeigt seine Charakterzeichnung die übliche Schwäche, besonders bei den Hauptpersonen. Judith entspricht zwar ihrem biblischen Vorbilde; sie wird als schön geschildert, listig, ehrbar, fromm, aber mit ihrem Handeln erweckt sie kaum Sympathie. Zu ihrer häufig betonten Bescheidenheit steht des Holofernes prahlerischer Hochmut in scharfem Gegensatze. Um Judith zu heben, sucht der Dichter ihren Feind herabzudrücken, gibt ihm bei Misaels Begnadigung mehr verächtliches Mitleid als Stolz und Großmut, legt ihm die seinem Charakter widersprechende Absicht unter, die verdächtige schöne Judin töten zu lassen, seiner Ruhe und seines Ruhmes wegen! Er macht den Welteroberer zum preziösen Liebhaber: „Ah, mon amour sur moy vous donne plein pouvoir“ (IV, 2). Soviel Liebe aber auch Judiths Charakterbild erfährt, so schlecht auch Holofernes von der gestaltenden Hand des Dichters behandelt wird — es ist Boyer trotz aller Mühe nicht gelungen, das Interesse von der im Grunde gutmütigen Kraftnatur des Holofernes wegzuziehen und auf die Heldin seines Stückes zu lenken.

Manche gelungenen Verse finden sich in „Judith“, aber im großen und ganzen, das bezeugen die oben angeführten Stellen, bieten der mäßige Stil, die trockene, oft geschmacklose Sprache dem Leser geringen Genuß, trotzdem daß Boyer sich bemüht hat, sie unter geschickter Benutzung der bilderreichen Wendungen der heiligen Schrift auszuschmücken.

Nachdem man so ein Urteil über „Judith“ erlangt hat, muß man sich fragen: wie war ihr so eigenartiges Schicksal möglich? Wie konnte dieses mittelmäßige Stück, recht geschickt aufgebaut, nicht ohne Feuer und Begeisterung geschrieben, aber voll unwahrer und mangelhaft zum Ausdruck kommender Gefühle, zuerst einen

derartigen Triumph feiern? Es lassen sich genug Gründe finden. Einmal ergab sich der erste Erfolg aus dem oben erwähnten günstigen Zusammentreffen der Zeitumstände, dann aus dem Stücke selbst, dessen Stoff, an der Grenze des Erlaubten hinstreifend, nicht eines prickelnden Reizes entbehrte. Unberechenbar, wie Frauen sind, hatten es die Damen zur Modesache gemacht, die Liebesszenen des geistlichen Stückes und besonders die rührselige „Schnupftuchszene" mit Beifall zu überschütten. Auch die ausgezeichnete Darstellung durch treffliche Schauspieler hatte am Erfolge ihren hohen Anteil, hauptsächlich die Kunst der Champmeslé, die in der Titelrolle Gelegenheit fand, auf der Bühne Kleiderpracht und reichen Schmuck bei der Entfaltung ihrer Verführungskünste gegenüber Holofernes zu zeigen. Racine und seine Freunde lehnten die „Judith" ab — kein Wunder, daß seine Feinde, schon um ihn zu ärgern, Boyers Werk in den Himmel hoben.

Wie erklärt sich nun der Rückschlag nach Ostern? Der Hof, vor dem „Judith" auch gespielt worden war, hatte ihr, nicht ohne Parteinahme für Racine, wenig Beifall gespendet[1], und diese ablehnende Haltung konnte ihre Rückwirkung auf die Stadt nicht verfehlen, in der nun Racine und seine Anhänger mehr und mehr Boden mit ihrer Kritik gewannen, die ihren witzigsten Ausdruck in dem oben angeführten Epigramm Racines fand, das mit seiner boshaften Ironie dem Werke Boyers vollends den Stempel der Lächerlichkeit aufdrückte. Das gepriesene Stück wurde unbarmherzig ausgepfiffen. Rolland und Lesage haben wohl nicht recht, wenn sie annehmen, der Druck sei schuld daran. Gewiß wurden dadurch die innern Schwächen des Werkes, über welche die glänzende Darstellung hinweggetäuscht hatte, dem Leser klar, und die Kritik fand überreiches Beweismaterial für ihr verdammendes Urteil — aber diese Wirkung konnte nur für die allerletzten Vorstellungen zur Geltung kommen; denn „Judith" erschien erst am 23. April im Druck (gleichzeitig bei Brunet und Coignard). Da das Theater am 11. dieses Monats wiedereröffnet wurde, so fand am Vorabende des Erscheinens des gedruckten Werkes bereits die sechste der Aufführungen nach Ostern statt, von denen im ganzen neun zu nennen sind[2]. Da schon die ersten Vorstellungen, wie oben erwähnt, mit Mißfallen und Lärm begleitet waren, kann also der Druck für die veränderte Aufnahme des Stückes nicht verantwortlich gemacht werden, wohl aber schließlich für das endgültige Abbrechen der Vorstellungen. Boyer vergrößerte das Übel noch dadurch, daß er eine hochtönende und anmaßende Vorrede schrieb. Auch die mehr gelehrte als überzeugende Kritik des „Entretien" konnte nicht gleich nach Ostern wirken, da es erst nach dem Erscheinen der „Judith"

[1] Rolland, p. 273.
[2] Joannidès: 17 Vorstellungen 1695 (8 vor, 9 nach Ostern); 1 Vorstellung 1696.

im Buchhandel herausgegeben wurde[1], sondern nur einer bereits verlorenen Sache schaden.

27. Wie übermächtig in Boyer die Neigung für das Theater lebte, zeigt deutlich die Tatsache, daß er im 79. Lebensjahre trotz der trüben Erfahrung mit „Judith" noch ein Stück auf die Bühne brachte: 1697 (am 13. Januar nach Léris) wurde seine Oper „Méduse" als „Tragédie en musique" aufgeführt, die Gervais (nicht N. Bouvard, wie Beauchamps art. „Méduse" angibt) komponiert hatte.

Der Stoff entstammt der Sage von Medusa, die nicht als mitleidloser Dämon, sondern in ihrem Verhältnis zu Minerva und Neptun dargestellt wird. Ein kurzer Schäferprolog verkündet, daß im folgenden die Liebe gefeiert und gezeigt werden soll, wie sie

„Dans son emportement
(II) attire sur Méduse un supplice effroyable
Par un horrible changement.
On y chantera aussi
Un roy qui borne ses souhaits
A donner le calme à la Terre . . ."

(Auf diese Weise deutet wenigstens Boyer die Kriegsmüdigkeit Ludwigs XIV. am Ende des Pfälzischen Erbfolgekrieges!)

Medusa, obwohl von Neptun umworben, sucht Perseus' Liebe zu gewinnen. Er glüht aber für Ismenie. Diese beiden Liebenden treffen sich im Tempel der Minerva, die Perseus warnt, die Liebe über die Vernunft siegen zu lassen, aber auch zugibt, daß

„Un amour qui fuit le repos
Et s'accorde avec la sagesse,
Bien loin d'être la faiblesse
Est la gloire des Héros." (II).

Da werden sie von Neptun und seinen Nereiden überrascht. Jupiters Blitz vernichtet den entweihten Tempel. Auf den Schutz Minervas hoffend, wollen Perseus und seine Geliebte aus der Nähe Medusas entfliehen, aber Neptun läßt ihr Schiff zerschellen und bringt sie in den Garten der Hesperiden, wo nun Medusa mit Reigen und Gesängen das spröde Herz des Perseus zu erobern sucht. Da er aber fest bleibt, will sie sich an der Nebenbuhlerin rächen: ihre Schwestern, die Gorgonen, sollen Ismenie entstellen. Dem kommt aber Minerva zuvor und macht Medusa noch häßlicher als ihre Schwestern. Als die Entstellte sich rächend Ismenie in fühllosen Stein verwandelt, ruft Minerva die Geliebte des Perseus wieder ins Leben zurück. Er soll ihre Hand aber nicht eher erhalten, bis er sie sich durch Heldentaten verdient hat:

[1] Das mir vorliegende Exemplar hat keine Angabe über die Vollendung des Druckes. Da aber im „Entretien" Bezug auf die Vorrede zu „Judith" genommen wird, hat man keinen Grund, mit Rolland (p. 274) das Erscheinen des „Entretien" noch vor den Druck der „Judith" zu setzen. Vergl. unten p. 80: Racines Brief an Boileau vom 4. Mai 1695.

„L'hymen, le plaisir, le repos,
Ne doivent venir qu'après la gloire." (V.)

Mit dem Kernspruch des ganzen Stückes schließt der Chor:

„L'Amour sans la sagesse est un monstre odieux,
Mais quand il s'accorde avec elle
C'est le plus aimable des dieux."

Das Werk ist eine geschickte Aneinanderreihung einigermaßen motivierter und spannender Ereignisse nach Art der damaligen Opern. Von Charakterzeichnung kann nicht gesprochen werden, und die Verse stehen weder über noch unter dem Boyerschen Durchschnittsmaß. Es wird auch über die Aufführung und ihren Erfolg nicht das Geringste berichtet.

28. In keiner der zahlreichen kurzen Lebensbeschreibungen Boyers finden sich genaue oder auch nur vollständige Angaben über seine Werke. Es folge daher ein nach der Aufführungsfolge geordnetes Verzeichnis aller seiner Stücke:

La Porcie Romaine. Tragédie 1646.
La Sœur Généreuse. Tragi-comédie 1646.
Porus, ou la Générosité d'Alexandre. Tragédie 1647 (gedruckt 1648).
Aristodème. Tragédie 1647 (gedruckt 1648).
Tyridate. Tragédie 1648.
Ulysse dans l'Isle de Circé, ou Euriloche Foudroyé. Tragi-comédie 1648.
Clotilde. Tragédie 1659.
Fédéric. Tragi-comédie 1659.
La Mort de Démétrius, ou le Rétablissement d'Alexandre, Roy d'Epire. Tragédie 1660.
Tigrane. Tragédie 1660. (Nicht gedruckt.)
Policrite. Tragi-comédie pastorale 1662.
Oropaste, ou le Faux Tonaxare. Tragédie 1662.
La Thébaïde. Tragédie 1664. (Nicht gedruckt.)
Les Amours de Jupiter et de Sémélé. Tragédie 1666.
Le jeune Marius. Tragédie 1669.
La Fête de Vénus. Comédie Pastorale-Héroïque 1669.
Policrate. Comédie Héroïque 1670.
Lisimène, ou la Jeune Bergère. Pastorale 1672.
Le Fils Supposé. Tragédie 1672.
Démarate. Tragédie 1673. (Nicht gedruckt.)
Le Comte d'Essex. Tragédie 1678.
Agamemnon. Tragédie 1680. Mit Pader d'Assezan.
Oreste. Tragédie 1681. Mit Le Clerc. (Nicht gedruckt.)
Artaxerce. Tragédie 1682.
Jephté. Tragédie 1691.
Judith. Tragédie 1695.
Méduse. Tragédie en musique 1697.

29. Boyers Fruchtbarkeit als Dichter verleitete dazu, ihm noch mehr Werke zuzuschreiben, als von ihm bekannt waren. Dazu trugen auch Verwechslungen und ungenaue Titelangaben bei.

So ist die Tragödie „La Mort des Enfants de Brute“ 1648 nicht sein Eigentum[1]. Die Tragödie „Alexandre“ 1666 (von Léris Boyer zugeschrieben) ist wohl dieselbe, wie „Porus, ou la Générosité d'Alexandre“ 1647, wenn sie nicht mit „La Mort de Démétrius, ou le Rétablissement d'Alexandre, Roy d'Epire“ 1660 verwechselt worden ist.

Weiter soll (nach Beauchamps, Mouhy, Léris) Boyer der Verfasser eines weder gedruckten noch aufgeführten Werkes „L'Heureux Polictète“ sein; hier liegt vielleicht eine Verwechslung mit „[L'Heureux] (s. oben p. 37 ff.) Policrate“ 1670 vor. Fälschlich wird Boyer als Verfasser der Tragikomödie „Célimène“ oder „La jeune Célimène“ (s. oben p. 39), wie auch der Tragödie „Marate“ bezeichnet (s. oben Anmerkung p. 41).

Daß Pader d'Assezans „Antigone“ 1687 (im Catalogue Soleinne) irrtümlich Boyer zugesprochen wird, erklärt sich vielleicht daraus, daß dieses Werk in Sammlungen Boyerscher Stücke sich findet.

Mehr Wahrscheinlichkeit hat die Annahme, Boyer habe 1693 eine Tragödie „Zénobie“[2] unter Verschweigung seines Namens auf die Bühne gebracht, wo sie 5 Aufführungen erlebt habe; sie sei aber nicht gedruckt worden. Außerdem wird bei Mouhy, p. 241, Frères-Parfaict XIII, p. 286 erwähnt, daß der Dichter 1696 den Schauspielern ein Stück „Zénobie“ angeboten habe, das von ihnen erst angenommen, dann aber wieder zurückgewiesen worden sei; das konnte ja, nach Boyers beliebter Art, eine Überarbeitung des 1693 gespielten Werkes sein. Diese Annahme deckt sich auch mit der Ansicht der Frères-Parfaict XII, p. 120, Boyer habe von 1683 bis 1695 außer „Jephté“ noch andere Stücke geschrieben, freilich ohne seinen Namen zu nennen.

30. Boyers nichtdramatische Werke können hier nur anhangsweise erwähnt werden. Bei seiner außergewöhnlichen Versgewandtheit schrieb er zahlreiche Gedichte, Oden, Elegien, Sonnette, Epigramme, meist Gelegenheitsgedichte, die sich in den Sammlungen seiner Zeit finden[3]. Auch bei den von der Akademie veranstalteten dichterischen Wettbewerben fehlte er mit seinen Versen nicht; freilich erhielt er nie einen Preis[4]. Seine geistliche Würde veranlaßte ihn, eine Menge geistlicher Gedichte zu schreiben, von denen sich die meisten in einem größeren Werke vereinigt finden, dem einzigen,

[1] Catalogue Soleinne, p. 276.

[2] Léris; Joannidès, La Comédie Française de 1680—1900, p. 88; Frères-Parfaict XIII, p. 286.

[3] Bibliographie de Recueils.

[4] Recueil des pièces d'Eloquence et de Poésie présentées à l'Académie française, 1691.

das er teilweise auch in Prosa verfaßt hat, in den: „Caractères des Prédicateurs, des Prétendants aux dignités ecclésiastiques, de l'Ame délicate, de l'Amour profane[1], de l'Amour saint, avec quelques autres poésies chrétiennes," erschienen im: Recueil de Pièces curieuses et nouvelles, tant en Prose qu'en vers, T. III, 1695. Alle diese frommen Verse sind in seinen letzten Lebensjahren entstanden; sie haben keinerlei Bedeutung.

C. Seine Beurteilung als Tragiker.

1. Boyers erstes Auftreten fällt in die Zeit vor dem Kampfsturme der Frondejahre, als Mazarin mit dem Parlamente um die Herrschaft rang, als auch die Frau eine wichtige Rolle in der Politik spielte. Corneille, der Gründer der nationalen klassischen Tragödie der Franzosen, hatte seine besten Werke geschrieben; an ihn schlossen sich Rotrou und du Ryer an, neben ihm die bedeutendsten und erfolgreichsten dramatischen Dichter dieser Zeit, deren Ideale ihre Werke spiegeln: heldenhafte Größe und kraftvollen Willen, welcher der Pflicht gehorchend über Neigung und Leidenschaft siegt; das höchste Ziel der Edlen ist der Thron; politischer Ehrgeiz und Ruhmsucht gelten neben der Vaterlandsliebe als Tugenden, die auch der Frau anstehen. So durfte die „Porcie Romaine", mit der Boyer auftrat, schon ihres Stoffes wegen einer günstigen Aufnahme sicher sein, zumal in einer Zeit, da jeder neuen Tragödie starkes Interesse entgegenkam. Ihren Erfolg verbürgten außerdem die Beziehungen des Verfassers zu dem Hôtel de Rambouillet, damals dem obersten Richterstuhl in literarischen Dingen, ohne dessen bedeutungsvolle Gunst kaum ein angehender Dichter die steile Höhe des Ruhmes gewinnen konnte. Dazu wollte man auch einen jungen Anfänger ermutigen, auf den nach dieser starken Probe dichterischen Könnens große Hoffnungen gesetzt werden durften. Boyer hat sie freilich nicht erfüllt.

2. Aus der an literarischen Umwälzungen so reichen Zeit, in der Boyer als Schriftsteller auftrat, erklärt es sich, daß er von seinen Zeitgenossen recht verschieden beurteilt wurde. Er konnte neben einem Corneille ebensowenig aufkommen, als mit einem Racine erfolgreich in Wettbewerb treten, und so lauten am günstigsten über ihn die Zeugnisse aus der Zwischenzeit, da Corneille den Höhepunkt seines Schaffens überschritten, Racine sich noch nicht

[1] Beim Verlesen hatten die „Caractères de l'Amour profane" sehr geringen Erfolg in der Akademie. „Au seul nom de l'amour, le censeur (ne seroit-ce point Despréaux) jaloux, impatient et malin, se révolta et entraîna une partie de l'assemblée." Histoire de l'Académie II, p. 326.

zur Anerkennung durchgerungen hatte. Mittten im Widerstreite der Meinungen gebildet, konnten die zeitgenössischen Urteile über Boyer kaum ganz unparteiisch und vorurteilsfrei für oder gegen ihn ausfallen.

Zu seinen Freunden gehörten unbedingt alle die, welche selbst die alte Richtung in der Literatur vertraten, hinter Corneille gegen Racine und Boileau im Kampfe zweier Generationen standen und Boyer zu den Ihrigen zählten, teils weil er mit ihnen durch persönliche Beziehungen verbunden war, teils weil er im gleichen Geschmack befangen das gleiche Unverständnis in seinen Stücken für die neue Schule und ihre Vertreter bewies, die gerade ihn mit besonderer Heftigkeit angriffen. Vor diesem verhängnisvollen Kampfe war seine Stellung unter seinen Zeitgenossen immerhin eine geachtete. Corneille selbst schätzte ihn hoch. In einem Briefe an den Abbé de Pure erwähnt er, daß er Boyer und Quinault als die einzigen geeigneten Dichter gebeten habe, für das Maraistheater zu schreiben, und fügt hinzu: „Si ces messieurs ne le secourent, ainsi que moi, il n'y a pas d'apparence que le Marais se rétablisse“ [1]. Übrigens stellte Somaize (Dictionnaire des Prétieuses 1660, I p. 232) zu dieser Zeit den Dichter Boyer über Quinault. Chapelain, damals die höchste kritische Autorität, Boyers Freund und Gönner aus dessen Jugendjahren her, urteilte über ihn: „Boyer est un Poëte de Théâtre, qui ne cède qu'au seul Corneille en cette profession, sans que les défauts qu'on remarque dans le dessein de ses Pièces, rabatent de son prix; car les autres n'étant pas plus réguliers que lui en cette partie, cela ne lui fait point de tort à leur égard; il pense fortement dans le détail, et s'exprime de même. Ses vers ne se sentent point du vice de son païs, il ne travaille guère en Prose“ [2]. Ein vorsichtig abgewogenes Urteil, dessen Wert durch den Vergleich mit Corneille stark beeinträchtigt wird; freilich mußte sich dieser große Dichter gerade zu dieser Zeit die heftigen Angriffe de Visés wegen „Sophonisbe“ gefallen lassen. Chappuzeau („L'Europe vivante“ 1667 p. 315) nannte unter den besten Bühnendichtern neben Quinault, Gilbert und Thomas Corneille auch Boyer „dont l'expression est noble.“ Diese naive Anerkennung verliert allerdings dadurch viel an Gewicht, daß sie Racine („Andromaque“) und Molière vollständig übersieht. Vom gleichen Standpunkte ist auch das Urteil des Abbé de Pure („Idées des spectacles anciens et nouveaux“ 1668 p. 165) abzuschätzen, der nach einem Lobe Corneilles schreibt: „M. M. Corneille le jeune, Desmarets, Molière, Quinault, Gilbert, Boyer, Racine et M^lle^ Desjardins ont droit aux plus justes louanges qu'on ait jamais données.“ So stark auch diese merkwürdige Reihenfolge die Zuständigkeit des Urteilenden in Frage stellt, —

[1] Lettre du 25. Avril 1662: Oeuvres de Corneille X p. 493.

[2] Mémoire, de quelques Gens de Lettre, vivans en 1662. Dressé par Ordre de M. Colbert IV.

man erblickt doch Boyer unter den hervorragenden Dichtern dieser Zeit; ihn in unmittelbarer Nähe neben wirklichen Größen auf den ihm tatsächlich zukommenden Wert richtig einzuschätzen, war den Mitlebenden nicht leicht. Jedenfalls stand Boyer bei ihnen in Ansehen, hauptsächlich wohl wegen seines Erfolges im Jahre 1666, und als er im Herbste des folgenden Jahres zu einem Besuche nach Albi kam, da bereitete das ehrwürdige Städtchen dem berühmten Sohne eine begeisterte Aufnahme[1].

Als Boileau den Geschmack der Zeit zu bekämpfen begann, fanden sich die von ihm Angegriffenen zu gemeinsamem Widerstande zusammen. In diesem Federkrieg erfuhr Boyer, obwohl nicht daran beteiligt, die Unterstützung Boursaults, der in seiner „Satire des Satires" 1669 Boileau die Spitzen aus dessen 7. und 9. Satire mit gleicher Münze heimzahlen wollte und dabei (Szene VI) Boyer nicht ohne Ironie in Schutz nahm. Einem Marquis, der auf Boileau schwört, und dessen geringes Verständnis und schlechter Geschmack sich im folgenden Lobe Boileauscher Verse ausdrücken:

„J'ai beau lire Corneille, et Racine, et Boyer,
Je ne vois rien d'égal",

wird auf die Frage:

„Boyer fait mal des vers, à ce compte?"

von Boursault im Tone der Komödie geantwortet:

„Au contraire;
Il seroit mal-aisé de pouvoir en mieux faire;
Il écrit nettement; et pour dire encore plus,
Ses vers ont de la pompe et ne sont point confus".

Mit andern Schriftstellern, die dem von Boileau befehdeten Geschmack huldigten, wie Quinault, Cotin, M^lle de Scudéry, M^me Deshoulières, fand auch Boyer tendenziöses Lob in der gleichgesinnten Presse, die erst durch die von Loret 1650 gegründete und 1655 von Robinet weitergeführte „Muse historique", dann seit 1672 durch den „Mercure Galant" vertreten wurde, den de Visé leitete. Die platten Lobhudeleien, die seichten, oberflächlichen Berichte dieser Zeitungen verdienen nicht den Namen wirklicher Kritik, die ihren ersten Vertreter in Boilau fand. Doch war die Unterstützung durch diese Presse nicht zu unterschätzen. Sie fand mit ihren Artikeln Interesse bei der kritiklosen Masse und bereitete durch geschickte Reklame den Erfolg der günstig besprochenen Stücke vor, wußte ihn auch aufrechtzuerhalten. Der Nachruf, den der „Mercure Galant" (Juillet 1698) Boyer widmete, war des Lobes voll für den Dichter, dessen Tod er als einen schweren Verlust für die Akademie hinstellte. Mehr Wert als diesem Rühmen und den Reden auf Boyer, die bei dieser Gelegenheit in der Akademie zwischen seinem Nachfolger,

[1] Rolland, p. 341.

dem Abbé Genest, und dem Direktor gewechselt wurden[1], ist dem unparteiischen zeitgenössischen Urteile der „Histoire de l'Académie" (II, p. 325) beizumessen, das ihm große Anlagen („génie") zuspricht und seine Arbeitsfreudigkeit anerkennt.

Die Akademie, der Boyer seit 1666 angehörte, war in ihrer Mehrheit immer für ihn eingetreten. Eifersüchtig auf ihr Übergewicht, wehrte sie sich gegen die Nebenautorität der neuen literarischen Schule; mit der Arbeit am Wörterbuche und in der Pflege ihrer Überlieferungen bildete sie die Fortsetzung des Hôtels Rambouillet in seinen Glanztagen. Der Geist Chapelains blieb auch nach dessen Tode lebendig in ihr und mit ihm der alte falsche Geschmack; deshalb gehörte ihre Zuneigung den Männern aus diesem Lager. Boyer besaß unter seinen Amtsgenossen zahlreiche Freunde, die er wohl weniger seiner Bedeutung als seinem liebenswürdigen Wesen verdankte, und die geduldig die Verse über sich ergehen ließen, die er bei öffentlichen Sitzungen, bei größeren Feiern, bei der Aufnahme neuer Mitglieder gern und oft vortrug. Bei einem Feste Colberts vertrat er mit Perrault die ganze Körperschaft[2].

Für Boyer traten natürlich auch Racines persönliche Feinde öffentlich ein; sie bauschten die Nebenbuhlerschaft ihres Schützlings geflissentlich auf. Zu ihnen gehörten die Herzogin von Bouillon, Mademoiselle, die Herzöge von Nevers, Montausier und von Longueville u. a. Dieser Parteinahme geht freilich mit dem sachlichen Beweggrund auch der Wert eines literarischen Urteils ab.

So sehen wir Boyer mitten im Kampfgewühl stehen. Der buntgemischten Schar, die ihn schützend umgab, bot eine enggeschlossene Phalanx die Stirn. Vier Kampfgenossen, Molière, Racine, Boileau und La Fontaine hatten sich Anfang der 60er Jahre in Schänken am Place du Cimetière Saint-Jean oder auch bei Boileau in der Rue du Vieux-Colombier versammelt. Molière überwarf sich bald mit Racine; andere Mitglieder kamen hinzu: Chapelle, Furetière, Mignard. Gemeinsam wurden die Pfeile gespitzt und geschärft, die dann in die Reihen der von Chapelein geleiteten Dichter schwirrten, so daß oft der persönliche Anteil des einzelnen Mitarbeiters nicht zu bestimmen war. Nicht durch die Zahl, wohl aber durch die geistige Bedeutung ihrer Mitglieder wie durch den Einfluß ihrer Beschützer am Hofe hatte sich allmählich diese Koterie zur mächtigsten entwickelt. Boyer war Chapeleins Schützling, Akademiker, Vertreter eines anderen Geschmackes in seinen Werken, und — er wagte, mit Racine in Wettbewerb zu treten: das waren der Gründe übergenug, ihn ihren schmerzenden Streichen auszuliefern. Im „Chapelain décoiffé" (1664)[3], an dem alle Anteil hatten, wird

[1] Histoire de l'Académie II cit. Frères-Parfaict XII, p. 112ff.
[2] Mercure Galant, Octobre 1677.
[3] Collas, Jean Capelain 1594—1674, Étude historique et littéraire, Paris 1850, p. 450.

La Serre als noch schwülstiger („plus enflé") denn Boyer hingestellt.

Am wenigsten griff ihn Boileau in seinen Werken an, der eigentliche Kritiker des Kreises, der Verfolger aller schlechten Dichter, der geschworene Feind der Mittelmäßigkeit. Ganz im Vorbeigehen wird Boyer einige Male kurz und bündig abgetan. In der „Art poétique" stellt ihn Boileau in eine Reihe mit einem andern, allbekannt schlechten Dichter:

„Boyer est à Pinchène égal pour le lecteur". (Chant IV, v. 34.)

Schärfer klingt das Epigramm:

„J'approuve que chez vous, messieurs, on examine
Qui du pompeux Corneille ou du tendre Racine
Excita dans Paris plus d'applaudissemens:
Mais je voudrois qu'on cherchât tout d'un temps
(La question n'est pas moins belle)
Qui du fade Boyer on du sec la Chapelle
Excita plus de sifflemens".

(Oeuvres de Boileau II, p. 417: Epigramme LI.)

Aber die Tatsache, daß Boileau nicht mehr Angriffe gegen Boyer richtete, ist nichts weniger als rühmlich für diesen, denn sie beweist, daß der große Kritiker ihn besonderer sachlicher Bekämpfung nicht für wert hielt. Dafür ließ er es nicht an persönlicher Feindseligkeit gegen den Nebenbuhler seines Freundes Racine fehlen. Über Boyers Verskunst spottete er einmal, indem er von einem seiner eigenen Jugendverse äußerte, er traute Boyer von den hunderttausend, die dieser geschrieben hätte, nicht einen einzigen von gleicher Kraft zu (Bolœana abgedr. in Oeuvres de Boileau p. 473). Als Boyer den unerhörten Triumph seiner „Judith" erlebte, befand sich natürlich Boileau unter den wenigen Einsichtigen, die sich anfangs umsonst dem Strome der allgemeinen Begeisterung entgegenwarfen. Einem Herrn Essaim, der ihm gegenüber das neue Werk nicht genug rühmen konnte, gab er nur zur Antwort: „Ich erwarte es auf dem Papier"[1]. Aber noch vor dem Druck gelang es seinem und seiner Freunde Bemühen, das öffentliche Urteil über „Judith" umzulenken, und er rächte sich beim ersten Wiedersehen mit dem Anhänger Boyers in Versailles, indem er ihm schon von weitem zurief: „Herr Essaim, haben Sie vielleicht Ihren Boyer bei sich?" als ob er hätte sagen wollen: „Haben Sie nicht vielleicht Ihren Corneille oder Racine bei sich?" (Bolœana abgedr. in Oeuvres de Boileau p. 474.) Freilich muß sich die unbedingte Verurteilung Boyers durch Boileau, die für des Dichters Verskunst berechtigt ist, eine Einschränkung gefallen lassen. Der oberste Richter und Gesetzgeber auf dem Parnaß, der säubernd den Hain der Musen lichtete und schonungslos alles Unedle und Schwächliche ausriß,

[1] Histoire de l'Académie II, p. 326.

tat auch manchen Mißgriff; so hat die Nachwelt längst sein schiefes Urteil über Quinault und La Fontaine berichtigt. Gegen Boyer ging seine Strenge insofern zu weit, als er keinerlei Stufe zwischen dem Erhabenen und der Mittelmäßigkeit zugeben wollte, und die Kompetenz seines Urteils wird durch den Umstand geschmälert, daß es von seiner Freundschaft für Racine mit bestimmt wurde.

Racine, der große Dichter, erwies sich Boyer gegenüber als Mensch recht klein. Seine verschiedenen Aussprüche und Urteile über diesen seinen Gegner und Rivalen sind zugleich Marksteine eines äußerst erbitterten lebenslänglichen Kampfes; keinen anderen zeitgenössischen Dichter hat Racine mit solcher Wut und Unversöhnlichkeit verfolgt. Vielleicht ist der Anfang dieses feindseligen Verhältnisses in die Zeit der „Thébaïde“ zu setzen, wo sich ihm Boyer das erste Mal als Nebenbuhler in den Weg stellte. Er wurde nun die Seele der Kabale, über die Boyer in seinen Vorreden so oft bewegliche Klagen bringt, und beim Gelingen der Kriegslist mit Pader d'Assezans Namen („Agamemnon“) war es Boyers Haupttriumph, daß auch sein größter Feind sich hatte täuschen lassen. In Racines Ränken erblickte er die Grundursache aller seiner Mißerfolge, und er freute sich am meisten, daß ein Stück geglückt wäre „trotz Racine“ (s. oben p. 51). Um dieselbe Zeit war im Theater das Pfeifen und Zischen als Äußerung des Mißfallens aufgekommen und wurde mit Eifer geübt. Auch Boyers Werke entgingen diesem Schicksal nicht, und Racine benutzte bei einem Angriffe auf Fontenelle 1680 die gute Gelegenheit, auch Boyer sein Teil zu geben. Seine witzigen Verse trugen die Überschrift:

„L'Origine des Sifflets.

Ces jours passés, chez un vieil histrion,
Grand chroniqueur s'émeut en question
Quand à Paris commenca la méthode
De ces sifflets qui sont tant à la mode.
»Ce fut, dit l'un, aux pièces de Boyer.«
Gens pour Pradon voulurent parier:
»Non, dit l'acteur, je sais toute l'histoire,
Que par degrés je vais vous débrouiller:
Boyer apprit au parterre à bâiller;
Quant à Pradon, si j'ai bonne mémoire,
Pommes sur lui volèrent largement;
Or quand sifflets prirent commencement,
C'est, j'y jouois, j'en suis témoin fidèle,
C'est à l'Aspar du sieur de Fontenelle.«“

(Oeuvres de Racine, Mesnard IV, p. 186.)

Als Fontenelle 1691 in die Akademie aufgenommen wurde, gegen Racines Willen und auf Betreiben einer diesem feindlichen Gruppe, in der Boyer nicht fehlte, teilte Racine wieder empfindliche satirische Hiebe aus:

„Boyer, le Clerc, couple inutile,
Grands massacreurs de Hollandois[1],
Porteurs de madrigaux en ville,
Moitié Gascons, moitié François,
Vieux Albigeois,
Allez exercer votre style,
Près du sucesseur d'Henri trois."
(Oeuvres de Racine, Mesnard IV, p. 249.)

Mit heißem Ärger[2] mußte es Racine mit ansehen, wie der verhaßte Boyer sein Nachfolger und Nebenbuhler in Saint-Cyr wurde, wie „Jephté" Beifall fand, ohne daß er es hindern konnte, mit ohnmächtigem Zorn aber, wie begeistert dann „Judith", die doch keinen Vergleich mit „Esther" oder „Athalie" aushalten konnte, vom Publikum aufgenommen wurde. Diese Kränkung wurde noch verschärft durch die Keckheit, mit welcher sich der mit ihm persönlich so verfeindete Verfasser auch noch Anleihen aus seinen eigenen Werken erlaubt hatte, jedenfalls mit der Absicht, den Ärger des großen Rivalen zu vermehren. Mit Wonne warf deshalb Racine dem Triumphierenden in den süßen Trank des Erfolges einen Tropfen bitterster Galle mit dem bekannten geistreichen Epigramme, das auf die übermütigen Angriffe Boyers in der Vorrede zu „Judith" treffend antwortete (s. oben p. 67). Sein Anteil an dem Schicksal der unglücklichen Tragödie vergrößerte sich durch seinen Witz, welcher der Schauspielerin Champmeslé, seiner früheren Freundin, auf ihre Anrede im Theater entgegengerufen wurde (s. oben p. 63). Das brennende Interesse an „Judith", das er mit Boileau teilte, beweist sein Brief (4. Mai 1695 abgedr.: Oeuvres de Racine, Mesnard VII, p. 148) an diesen Freund: „Quelque horreur que vous ayez pour les méchans vers, je vous exhorte à lire »Judith«, et surtout la préface, dont je vous prie de me mander votre sentiment. Jamais je n'ai vu rien de si méprisé que tout cela l'est en ce pays-ci; et toutes vos prédictions sont accomplies." Der Kampf gegen „Judith" wäre wohl noch schärfer geführt worden, wenn Racine nicht Rücksicht auf Frau von Maintenon hätte nehmen müssen. Auch Boyers Tod vermochte den Grimm seines Gegners nicht zu mildern. Boshaft schrieb Racine bei diesem Anlaß (an J. B. Racine am 24. Juli 1698: Oeuvres de Racine, Mesnard VII, p. 276): „Pour nouvelles académiques, je vous diroi que le pauvre Boyer mourut avant-hier, âgé de quatre-vingt-trois ou quatre[ans], à ce qu'on dit. On prétend qu'il a fait plus de cinq cent mille vers en sa vie, et je le crois, parce qu'il ne faisoit autre chose. Si c'étoit la mode de brûler les morts, comme parmi les Romains, on aurait

[1] Bei der Aufnahme Fontenelles (5. Mai) wurden Gedichte Boyers und Leclercs vorgelesen, welche die Einnahme von Mons feierten. — Mercure Galant, Mai 1691.

[2] Deltour (p. 345) bringt den Bericht der M^me^ Caylus: „On fit après (Athalie), à l'envi de M. Racine, plusieurs pièces, pour Saint-Cyr . . ."

pu lui faire les mêmes funérailles qu'à ce Cassius Parmensis, à qui il ne fallut d'autre bûcher que ses propres ouvrages, dont on fit un fort beau feu. Le pauvre M. Boyer est mort fort chrétiennement . . . Je crois que c'est M. l'abbé Genest qui aura la place de M. Boyer. Il ne fait pas tant de vers que lui; mais il les fait beaucoup meilleurs." Selbst über Racines Tod hinaus bekundete sich sein Haß gegen Boyer weiter. In einem von ihm benutzten Buche, C. Plinii Caecilii Secundi Epistolae et Panegyricus, fand sich die Bemerkung „Boy.", welche die Abkürzung für den verhaßten Namen sein sollte, ironisch an folgender Stelle (L. XIII): „Sed tanto magis laudandi probandique sunt, quos a scribendi recitandique studio haec auditorum vel desidia vel superbia non retardat." (Oeuvres de Racine, Mesnard VI, p. 348.)

Diese beispiellose Feindseligkeit Racines läßt sich zum Teil, aber nur zum Teil daraus erklären, daß sie durch Boyers Gegenangriffe immer neue Nahrung erhielt, und daß Racines heftige Ausfälle gegen diesen einen der ganzen Partei galten, die dahinter stand und in der Absicht, Racine empfindlich zu treffen, Boyer durch ihren Beifall und ihre Unterstützung in die Rolle des Rivalen weiter hineindrängte, als er vielleicht aus eigener Überzeugung allein sich getraut hätte. Abgesehen davon, daß Boyer in künstlerischer Hinsicht im Gegensatze zu Racine stand, vermochte dieser feinfühligste Dichter seiner Zeit überhaupt das Schaffen anderer Schriftsteller nicht neidlos oder nachsichtig zu betrachten. Wo es sich gar um sein literarisches Übergewicht zu handeln schien, wurde er von der heftigsten Eifersucht selbst gegen unbedeutende Dichter ergriffen, und einem Nebenbuhler konnte seine Mißgunst, seine Eitelkeit nichts vergessen und nichts vergeben. Wir können es heute schwer verstehen, wie er seinen Feinden den Gefallen tun konnte, in Boyer einen Rivalen zu fürchten und zu hassen. Jedenfalls zeugt die Tatsache, daß er diesen Dichter mit maßloser Wut, die eines komischen Beigeschmacks nicht entbehrt, hauptsächlich gerade in der Zeit seiner „Bekehrung" verfolgte, weder von wahrer Frömmigkeit noch von einem edlen Herzen. Kein Stück Boyers seit „Essex" erschien, das er nicht mit aller Kraft und allen Mitteln mit seinen Freunden zu Falle gebracht hätte; der Name des Verhaßten wirkte auf ihn wie das rote Tuch auf den Stier. Selbst die Brüder Parfaict (XII, p. 324), die doch sonst kein gutes Haar an Boyer lassen, sind darüber aufs höchste verwundert: „On ne sçait qui des deux doit le plus surprendre, ou l'aveuglement de M. Boyer sur les défauts essentiels de ses ouvrages, ou l'acharmement ridicule de Messieurs Racine et Despréaux contre cet Auteur. Cette persécution, si peu convenable à de si grands hommes . . ." Es hieße Boyer keinen Dienst erweisen, wollte man zu seinen Gunsten bei Racine all die verkleinernden Züge des Menschlichen, Allzumenschlichen aufspüren und bloßlegen, die auch

großen Männern nicht fehlen. Aber die Gerechtigkeit fordert, das Verhalten Racines gegen Boyer festzustellen und nach dieser Seite hin das Gesamtbild des großen Dichters zu ergänzen.

Es darf nicht übersehen werden, daß die ganze Koterie, deren Führer Racine und Boileau waren, bei ihren Angriffen auf andere Dichter nicht immer und nicht ausschließlich den Kampf für das Wahre und Schöne zum Beweggrunde hatte, sondern hauptsächlich ihre persönlichen Interessen vertrat. Boileaus und Racines literarische Kompetenz berechtigte sie wohl zum Anspruch auf Autorität, doch kaum zur Anmaßung einer Gewaltherrschaft über alle kleineren Geister mit anderem Geschmacke. Wie es beim Könige hieß: „L'État, c'est moi!" so galt bei ihnen: „La Poésie, c'est nous!"[1] Nicht mit Unrecht weist das Madrigal darauf hin, das Boyers Vorrede zu „Artaxerce" schließt:

„Ces grands Docteurs,
Qui se font les Tirans du reste des Auteurs."

Man darf also die zeitgenössische Beurteilung, die sich in Boileaus und Racines Kritiken über Boyer ausdrückt, nicht als rein sachlich betrachten, sondern muß aus ihr wie aus dem unkritischen Lobe der Freunde des Beurteilten das persönliche Element ausscheiden.

Noch weit gründlicher ist dies Verfahren bei der Prüfung der Zeugnisse eines andern Zeitgenossen Boyers anzuwenden, nämlich der tendenziösen Angriffe Furetières auf den Dichter, die sich dieser als Mitglied der Akademie zugezogen hatte. Furetière erhielt 1684 das Privileg für ein Wörterbuch, welches ihm aber auf Betreiben einer Reihe einflußreicher, ihm feindlich gesinnter Akademiker wieder entzogen wurde, weil er angeblich die Vorarbeiten der Akademie benutzt und sich teilweise angeeignet hätte. Diese Gegenpartei, unter der sich auch Boyer neben Desmarets, Charpentier, François und Paul Tallemant, La Fontaine, Lavau, Doujat, Benserade und Le Clerc befand, setzte sogar in kurzer Zeit (im Januar 1685) die Ausstoßung des wegen seines Sarkasmus höchst unbeliebten Amtsbruders durch, für den vergebens Boileau und Racine mit andern Freunden eintraten. Das Opfer dieses akademischen Ränkespiels rächte sich an den Gegnern auf seine Weise: außer kleineren gehässigen Gedichten, die von Mund zu Mund gingen und überall schadenfrohes Gelächter erregten, ließ er gegen sie die „Factums" (Factum I—II 1686; Factum III 1688) und die „Couches" (6 chants, 1687) erscheinen, Streitschriften, die zu den gröblichsten des 17. Jahrhunderts gehören, das an Beleidigungen und Schmähungen schlimmster Art gewöhnt war.

Boyers Freundschaft mit Le Clerc hatte zur Folge, daß die beiden Albigenser meist gemeinsam angegriffen wurden. Indem sie Furetière unter die „jetonniers", die Diätenhascher, reiht, wirft er

[1] J. Rolland, p. 308.

ihnen vor, sie hätten noch nicht einmal die französische Aussprache gelernt, arbeiteten aber gleichwohl am Wörterbuche der Akademie mit. Boyer wird oft mit seinem Predigen aufgezogen. Als er nach Paris gekommen wäre, konnte nur deshalb niemand bei seinen Predigten einschlafen, weil er keinen Ort fand, sie zu halten. Schließlich nahm er seine Zuflucht zu den Theatern im Marais und im Hôtel de Bourgogne, aber nur, um diesen Unglück zu bringen. Der fortgesetzte Mißerfolg seiner Stücke sei allbekannt; die Schuld daran trage der schlechte Geschmack des Publikums. (Factum III, eine Art Verteidigung zu I und II). Furetière möchte sich bei den Schauspielern für Boyer verwenden, aber das sei aussichtslos, seit das Zischen und Auspfeifen beim Parterre so im Schwunge sei. Ein so schlechter Dichter müßte eigentlich von der Arbeit am Wörterbuche ausgeschlossen werden; auch die Pension bezöge er ohne alles Verdienst. Boyer sei gerdezu ein Gegenfüßler Racines, dessen Genie die Helden in seinen Stücken verherrlicht und geehrt habe, während sie von Boyer in ihrem Range herabgedrückt, unkenntlich und lächerlich gemacht worden seien. Den besten Witz der „Factums" bedeutet das schon erwähnte Epigramm (s. oben p. 25), das sich schließlich unlösbar mit Boyers Namen verkettet hat. Noch mehr Bosheit haben die „Couches" aufzuweisen, in denen Boyer unter dem Decknamen „L'Abboyer" (oder Labboyer) angegriffen, Le Clerc als „Maucler" verspottet wird. Als charakteristisch für die Art und Weise, wie Furetière mit beiden umging, seien die auf Boyer zielenden Stellen angeführt. Es wird angenommen (Chant II), unter Anspielung auf den Anlaß zu dieser Kampfschrift, die Gottheit Monopol solle in die Akademie eingeführt werden. Da aber der Widerstand einiger bedeutender Mitglieder zu befürchten ist, wird die Gottheit in die kleine Versammlung der „jetonniers" geleitet, die sich mit ihren Wünschen vorstellen. Auch Boyer und Le Clerc kommen an die Reihe:

„. . . . . les deux Albigeois,
Unis, non d'amitié, mais d'intérest comique,
Pour faire leur humble supplique,
Se présentèrent à la fois.
Divinité du Monopole
(Dit Labboyer qui portoit la parole)
Puisque vos bontez aujourd'hui
Veulent bien se mêler des affaires des Muses,
Sçachez que du Théâtre elles vont être excluses,
Si vous ne leur prêtez un favorable appui.
Nous voyons qu'une indigne race
S'est depuis quelque temps introduite au Parnasse
Un malotru comédien
A peine sur la Scène a-t-il osé paraître
Que de tout le Théâtre il se veut rendre Maître;
Il nous vient ravir nôtre bien,
Et fait en Rival téméraire
Effrontément des Vers tels que j'en pourrois faire,
Moi qui suis grand Poëte et Théologien.

Autrefois ces Messieurs payoient bien nos Ouvrages,
Ou quand ils en croyoient le succès incertain,
Ils nous donnoient deux parts dans leur sordide gain,
Heureux! Si nous étions maintenant à leurs gages.
J'ai cependant vingt pièces d'arrérages,
Qui me demeurent sur les bras;
Voilà Maucler mou Camarade,
Qui de même mal est malade,
Et qui se trouve en pareil embaras.
Quand nous nous prosternons aux pieds de ces ingrats,
Pour choisir les plus rapportables,
Nous trouvous des gens sourds, tygres, inexorables,
Jusqu' à nous refuser un misérable jour
Des plus chauds de la Canicule,
Et dangereux à faire une Pièce de four:
Est-il rien de plus ridicule?
Secourez donc vos humbles Serviteurs,
Qui reclament tous deux vôtre bonne justice,
Venez, grande Déesse, d'y mettre la police;
Si vous leur accordez d'être seuls les Acteurs,
Accordez-nous aussi d'être les seuls Auteurs.
Dès que nous porterons vos heureuses livrées,
Nous voulerons (!) comme eux des Calèches dorées,
Et nous nous donnerons des airs
De Marquis et de Ducs et de Pairs."

In diesem Französisch beschwören sie die Göttin, in ihr Privileg eine Klausel mit aufzunehmen, ohne die es unnütz wäre, nämlich ein Verbot für die Musketiere und alle andern Theaterbesucher, bei ihren Stücken zu zischen und zu schreien. Die Göttin geht nun zu Morpheus, ihn um seine Unterstützung zu bitten (Chant III). Es folgt eine Beschreibung von Morpheus Schloß. Die Göttin erfährt die Strafen, die schlechte Dichter leiden müssen (Chant IV). Boyer ist zu einer Sisyphuspein verdammt: vor seinen Augen wird beständig „Andromède" (soll wohl „Andromaque" heißen!) gespielt, deren Schönheit immer neu seine Eifersucht und seinen Neid weckt, Eigenschaften, die ihn immer veranlaßt hätten, gute Werke zu verurteilen, schlechte zu rühmen. Er kann in seiner Wut nur mit zahnlosem Munde knirschen, da ihm Zähne und Nägel, mit denen er zu Lebzeiten über die schönsten Stücke glücklicher Rivalen hergefallen, ausgerissen worden sind. Alle Beitallsrufe, die diesen gegolten haben, schwirren ihm als Keulenschläge um die Ohren; die qualvollsten Schmerzen aber erduldet er durch den Beifall, der sich ihm wider Willen unter der Wucht der Wahrheit entringt. Auf der Schönleiste zu diesem Gemälde bellt ein Hund den Mond an (Labboyer!): „Quo plus lucet, magis latrat." Mit einem letzten Geißelhieb (Chant V) auf die „Thébaïde" endet die Satire gegen Boyer.

Da in diesen verschiedenen Urteilen über den Dichter die rachsüchtige Absicht zu schaden sattsam hervortritt, ist ihnen als zeitgenössischen Zeugnissen weit weniger Wert beizulegen als etwa Boileaus immerhin maßgebender Kritik. Sind diese Proben damaliger

Polemik an sich schon interessant, so dürfen sie keineswegs leichthin übergangen werden, wenn man einerseits den ungeheuren Schaden ermessen will, der bei der Neigung der Franzosen für den Witz damit dem Rufe Boyers zugefügt wurde, und wenn man Verständnis für die Art und Weise gewinnen will, wie sich der Angegriffene diesem und andern Feinden gegenüber zur Wehr gesetzt hat.

Die öffentliche Kritik, die Boyer von gegnerischer Seite zuteil wurde, blieb nicht ohne Einfluß auf ihn selbst. Er war sich klar, daß dies Urteil stark persönlich gefärbt war, und war leicht geneigt, ihm Sachlichkeit überhaupt abzusprechen. Kein Wunder, daß er durch ebenso unsachliches Lob auf der andern Seite verführt wurde, sich in eine gründliche Selbsttäuschung hineinzuleben, die ihm die Fähigkeit raubte, seine Fehler einzusehen und vermeiden zu lernen, und daß er die Ursache aller Mißerfolge allein bei der Kabale suchte. Gegen Kritik war er allerdings von Anfang an empfindlich gewesen. Schon im Widmungssonett zur „Porcie Romaine“ spricht er von „Neid und Mißgunst“. Später klagt er über „neidische und ungerechte“ Kritik (Widmung zu „La Mort de Démétrius“ 1660), über „Feinde und Verfolger“ (Widmung zu „Oropaste“ 1663). Nach seinen Erfahrungen hinge das Schicksal der Bühnenwerke vom Glück und von der Kabale (Widmung zu „Le jeune Marius“ 1669) ab, die ihre Kritik, wenn sonst an dem Werke („Essex“) nichts auszusetzen wäre, auf Kleinigkeiten der Darstellung richte und das Stück mit schlechten Witzen lächerlich mache (Préface d'„Artaxerce“ 1683). Die größte Erbitterung atmet die Vorrede zu „Artaxerce“. Hier geißelt er die Kritik mit ihren leidenschaftlichen Angriffen als ein Unglück des Jahrhunderts; obwohl er ihr Geist und Sachkunde nicht absprechen könne, erklärt er, daß bei ihren Urteilen der persönliche Geschmack den Ausschlag gebe, und nimmt sich kein Blatt vor den Mund, sie zu kennzeichnen („critiques impertinents“, „indiscrets, chicaneurs, malins“, „imposteurs et de mauvaise foi“). Doch will er die Treibereien und Ränke der feindlichen Kritiker mit verzeihendem, sie beschämenden Stillschweigen übergehen, „zumal als Verfasser einer christlichen Tragödie“ (Vorrede zu „Artaxerce“ und „Jephté“).

Freilich ließ er es nicht bei diesen allgemein gehaltenen Beschwerden bewenden, er setzte sich vielmehr im besondern gegen seine Hauptgegner nach Kräften zur Wehr. Dem allgemeinen Brauche folgend, setzte er Spottgedichte in Umlauf (s. oben p. 80: „Porteurs de madrigaux en ville“). Einem Furetière indessen seine Bosheiten gebührend heimzuzahlen, war er weder witzig noch gehässig genug. Seine Entgegnung auf den der Akademie in den „Factums“ gemachten Vorwurf der Unwissenheit fiel recht schwach aus:

„C'est prudemment que notre Académie,
Dans son ignorance affermie,
A banni Furetière et l'a mis hors des rangs.

N'aurait-ce pas été dommage
De laisser ce grand personnage
Au milieu de tant d'ignorants?"
(1687, abgedr. in Bibliographie des Recueils III.)

Wäre er lieber dem Vorbilde seiner Kollegen gefolgt, die (außer Charpentier) mit vornehmer Klugheit schwiegen! Gegen Boileau wagt er nur in der Vorrede zu „Artaxerce" eine schüchterne Bemerkung über seine Stellung zu den Alten, dafür gelang es ihm besser, Racine manchen empfindlichen Stich zu versetzen. Bis „Essex" galten Boyers Entgegnungen seinen Feinden allgemein, aber der Fall dieses Stückes und besonders des „Artaxerce" erbitterte ihn so, daß er seinen schlimmsten Widersacher nun offen aufs Korn nahm. Nach der kurzen Bemerkung über die „abgedroschene Bühnenfigur der rachsüchtigen Liebenden" (Vorrede zu „Artaxerce", s. oben p. 57) wurde er kühner im Angriff und deutlicher in den Vorreden zu „Jephté" und „Judith". Er wendet sich unverkennbar gegen „Iphigénie", wenn er in der Vorrede zu „Jephté" schreibt, daß er diesem Werke eine Form geben wollte, die es ganz neu erscheinen ließ, „sans avoir besoin de le charger de ces episodes forcées qui blessent la vérité ou la vraisemblance"; ein Vorwurf, den die Vorrede zu „Judith" wiederholt: „. . . accoutumés à forger des événémens qui n'ont ni suite ni vraisemblance, à donner des grands noms historiques aux fictions fabuleuses, et à confondre ainsi la vérité et le mensonge." Mit der Bemerkung, die sich in beiden Vorreden findet: „Obgleich ich in einer Einleitung gelesen hatte, daß es einer Entheiligung gleichkäme, auch nur den geringfügigsten Umstand im Texte der Heiligen Schrift zu ändern, glaubte ich mich doch mit Recht von einer so strengen Regel entbinden zu können angesichts des Vorbildes dessen, der sie aufstellt . . .", spielt er ironisch auf Racines Vorrede zu „Esther" an („. . . sans altérer aucune des circonstances tant soit peu considérables de l'Écriture sainte, ce qui serait, à mon avis, une espèce de sacrilège").[1] Auf das Verhältnis zwischen Boileau und Racine scheint der Ausfall in der Einleitung zu „Jephté" abzuzielen: manche ließen ihre Freunde bei der Arbeit an einem Werke teilhaben, ohne mit ihnen auch die Ehre des Erfolges zu teilen. Ob Boyer wirklich Pader d'Assezan vergessen hatte? Die schärfsten Pfeile gegen Racine versendet Boyer in der Einleitung zu „Judith", deren Geschichte nach Deltour (p. 353) überhaupt eine Episode für sich in den Kämpfen bildete, die das Leben Racines so verbitterten. Berauscht von seinem Erfolge gibt Boyer herablassend seinem großen Rivalen mit den für diesen so nötigen Ratschlägen auch eine Kritik der „Athalie": „Il faut savoir choisir et ménager les

[1] Auf Boyers Beispiel scheint sich Nadal zu beziehen, der die gleichen Worte in der Vorrede zu seiner biblischen Tragödie „Saül" 1706 gebraucht.

sentiments de piété qui sont amenés par la matiére, et il ne faut en charger ces Poêmes que lorsqu'ils sont destinéz pour les Communautés Religieuses . . .; les instructions de piété n'y doivent être ni fréquentes ni affectées." Indem er den kritischen Zweifel, ob geistliche Stücke für die Bühne geeignet seien, zu entkräften sucht, weist er ironisch auf Racines Stoffe hin: „Veut-on consacrer le théâtre aux matières profanes, aux parricides, aux empoisonnements, aux passions outrées, aux amours incestueuses?" Und Boyers eigene Werke?! Wie mußte es Racine im tiefsten Herzen kränken, wenn sein Nebenbuhler, nachdem er „Esther" und „Athalie" angegriffen, aus ihnen sogar entlehnt hatte, dann als einziges vorbildliches geistliches Stück „Polyeucte" aufzählte! So berechtigt Boyers Gegenwehr sein mochte, diese Kampfart der Nadelstiche war jedenfalls unfein, kleinlich und beweist, daß er literarisch wie polemisch seinem großen Gegner nicht gewachsen war.

So vermochte er auch die Wirkung der Angriffe in der Öffentlichkeit weder auszugleichen noch abzuschwächen. Schon bei „Clotilde" hatte man über ihn gelächelt. Dann kam eine kurze Zeit des Erfolges seit 1666, dem Höhepunkte seines äußeren Ansehens. Als es aber wenige Jahre darauf den Gegnern gelang, die Aufführungen seiner Werke zu einer Kette von Mißerfolgen zu gestalten, bemächtigte sich des Publikums eine tiefgehende Voreingenommenheit gegen den Dichter, die es beinahe zur festen Überlieferung machte, jedes Stück, das Boyers Namen trug, mit Mißtrauen zu empfangen und womöglich durchfallen zu lassen. „Mit wahrer Wut," sagt Boyer in der Vorrede zu „Artaxerce", „hat man sich auf alle Werke gestürzt, die meinen Namen tragen." Einen Beweis für dieses Vorurteil, das allerdings zum nicht geringen Teil durch den Unwert der Stücke Boyers gerechtfertigt war, liefert die belustigende Besprechung der vom Publikum glatt abgelehnten Tragödie „Démarat" im „Mercure Galant" (Juni 1673): Plutarch[1] berichte von einem Possenreißer namens Parmenon, der die Stimme eines Ferkels so trefflich nachzuahmen verstand, daß das Publikum ganz begeistert davon war. Vergebens waren alle Bemühungen, es dem Künstler gleichzumachen, der nun einmal die Gunst des Volkes besaß, und als gar einer ein wirkliches Schwein auf der Bühne jammern ließ, schrie man einstimmig: „Das war noch lange nicht so gut wie Parmenon!" Erst der Augenschein vermochte das Publikum von seinem Urteil zu überzeugen. Daran knüpft der Berichterstatter an: „. . . Vous voyez bien que cette Histoire veut dire que l'Abbé Boyer, pour faire réussir ses ouvrages, prît le nom d'un de ces Auteurs heureux, en faveur desquels on est si préoccupé, qu'on ne croit pas qu'ils puissent jamais mal faire. Cette préoccupation qu'on a pour eux, fait qu'on en a une toute

[1] Auch Phädrus bringt diese älteste Satire auf die Kritik.

contraire à l'égard des autres Auteurs, et que l'on condamne leurs plus beaux ouvrages, sans les avoir été voir . . .“ Dem hier scherzhaft gegebenen Rate folgte Boyer tatsächlich mit „Agamemnon“, freilich ohne das allgemeine Vorurteil brechen zu können. Die Meinung des urteilsfähigen Publikums über Boyer, wie die mitunter lächerliche Parteinahme der Anhänger Racines gegen dessen große und kleine Mitbewerber von Corneille bis zu Boyer, beleuchtet folgende Stelle aus einem Briefe der Frau von Sévigné, die als Verehrerin Corneilles ein solches Ungeschick mit Ironie berichtet (13. Januar 1672: Lettres de M^me^ de Sévigné, par Monmerqué): „Racine a fait une comédie qui s'appelle „Bajazet“ . . . M. de Tallard dit qu'elle est autant au-dessus de celles de Corneille, que celles de Corneille sont au-dessus de celles de Boyer; voilà ce qui s'appelle bien louer; il ne faut point tenir les vérités cachées.“ Andererseits bedauerte man auch den unglücklichen Dichter. Segrais, allerdings Racines Gegner, sagte einmal von Boileau: „Il parle mal aussi de Boyer. Le pauvre Boyer n'a jamais offensé personne. Il a fait des pièces qui ont été jouées dans leur temps, et il est assez bon académicien.“ [1]

3. Drückte die gegnerische Verfolgung Boyers Ansehen schon zu seinen Lebzeiten herunter, so mußte in dem Maße, wie Racine und Boileau in der Achtung der Nachwelt stiegen, sein Name an Geltung verlieren, ja, der mit dem Kainszeichen der Lächerlichkeit Gebrandmarkte wurde in der Folge nur noch durch die Brille des Vorurteils seiner Feinde betrachtet, das ihn doch nur als Zerrbild erscheinen ließ. Seine Werke fielen der Vergessenheit anheim. Nach seinem Tode wurde keines wieder öffentlich gespielt. Nur „Agamemnon“, weil unter dem Namen seines Mitarbeiters Pader d'Assezan, erlebte 1680—1703 30 Aufführungen und wurde 1711 zuletzt 7mal gegeben [2]. Den Namen Boyers erhielten nur die Spottverse Racines und Furetières in lebendiger Lächerlichkeit. Strenger als die Zeitgenossen unterschrieb die Nachwelt fast allgemein das über ihn gefällte Verdammungsurteil.

Wenig Bedeutung beansprucht Ménages Urteil in den „Ménagiana“: „Ses tragédies, et surtout son jeune Marius, ne sont pas si méchantes.“ Schärfer drückt sich Camusat in einer Bemerkung (Handschriftliche Anmerkung in „Mélanges de Littérature“ 1726 zu IV Boyer) über Chapelains Liste aus, in der Boyer mit Unrecht gelobt werde, denn seine Stücke seien grundschlecht. Milder und gerechter spricht Lesage („La Valise trouvée“ 1740, Lettre XXXI) von dem Dichter, den er neben Rotrou, Tristan, La Chapelle als vergessen nennt, nachdem er das Unglück gehabt habe, seinen

[1] Deltour, p. 65; Petersen, Das Urteil Boileaus über die Dichter seiner Zeit (Dissertation), Kiel 1906, p. 178, Anm. 10.

[2] Joannidès, La Comédie française de 1680 à 1900.

Ruhm zu überleben. Saint-Marc (Oeuvres de M. Boileau Despréaux 1747 II, p. 145) erkennt Boyers Geist an. Unter den Verfassern von Literaturgeschichten widmet Nicéron in seinen „Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres" 1731 Boyer keine Beachtung, während diesem Titon du Tillet im „Parnasse Français" 1732 in einem längeren Artikel Feuer und Arbeitseifer zuspricht und ihn mit Pradon auf eine Stufe stellt als zwei Offiziere oder Vasallen des Dichterfürsten Racine. Seine Ansicht, Boyers Mißerfolge seien zum Teil dem Umstande zuzuschreiben, daß die geistliche Würde des Dichters so wenig mit dem Theater in Einklang gestanden habe, wird auch von Beauchamps („Recherches sur les théâtres de France" 1735) aufgenommen, der abhängig von Titon du Tillet und übrigens ziemlich kritiklos schreibt. Andere, wie Léris („Dictionnaire portatif des théâtres" 1751), der aus Maupoint („Bibliothèque des théâtres" 1733) schöpft, dessen Zeitangaben aber unzuverlässig sind, dann Moréri („Grand Dictionnaire historique" 1702), Mouhy („Tablettes dramatiques" 1752) und der über Boyer schlecht unterrichtete Sabatier („Les trois siècles de notre Littérature" 1772) stellen ohne tiefere Kritik den Dichter als mittelmäßig hin, während die Brüder Parfaict zwar auch zu keinem anderen Endurteil gelangen können, aber Boyer wenigstens einer näheren Betrachtung und einer gründlichen Untersuchung würdigen. Ihre Beurteilung mag öfters anfechtbar sein, aber im großen und ganzen lassen sie Boyer Gerechtigkeit widerfahren und widmen besonders seinem „Essex" eine eingehende und wohlwollende Besprechung. Voltaire, und mit ihm sein Schüler La Harpe, läßt über einen so untergeordneten Dichter wie Boyer nichts verlauten.

Im Anfange des 19. Jahrhunderts berichtet Dessessarts („Les Siècles Littéraires de la France" 1800) von Boyer nur das Anekdotenhafte, später gibt man[1] zu seiner Charakterisierung Racine, Boileau und Furetière das Wort! Die erste literarische Stimme, die sich für ihn erhebt, ist die Rollands, der seinen Ehrenschild liebevoll reinzuwaschen sucht, zwar zum größeren Ruhme ihrer gemeinsamen Vaterstadt Albi, doch nicht mit blinder Parteinahme. Bald kommt ein sachliches, ebenfalls günstiges Urteil dazu aus der Feder Despois' („Le théâtre français sous Louis XIV" 1882), der Boyer eine bedeutsame Rolle in der Entwicklung der Oper zuweist, und schließlich macht ihn (mit Leclerc, Pradon und Campistron) Fournel („Revue d'histoire littéraire" 1894) zum Gegenstande einer ehrenden Untersuchung, ob er nicht besser sei als sein Ruf. Demgegenüber läßt Deltour („Les ennemis de Racine") in seinem Vorurteil gegen alle Feinde Racines kein gutes Haar an Boyer, während Mesnard (Oeuvres de Racine 1885 I, p. 521ff) dem Dichter des „Porus"

[1] Didot, Nouv. Biogr. Univ. 1853; Nouvelle Biographie Générale 1855; La Grande Encyclopédie; Vapereau (1884), Dictionn. Univ. des Littératures.

gerecht wird. Auch die neueren Literaturhistoriker unterschreiben meist das alte wegwerfende Urteil über Boyer; Lotheissen („Geschichte der französischen Literatur im 17. Jahrhundert“ 1884) nennt ihn als Typus des handwerksmäßigen Dramenverfertigers; Petit de Juleville (Histoire de la Langue et de la Littérature française 1898 V, p. 122) erkennt wenigstens an, daß Boyers geistliche Stücke über denen eines Duché de Vancy stehen; Déjob („Études sur la tragédie“: Chap. „Les hardiesses de Campristron“ p. 59) spricht ihm Geschicklichkeit und Fertigkeit zu. Andere halten ihn für ganz vergessen und einer kurzen oder gar keiner Erwähnung für wert, wie Birsch-Hirschfeld (1900), Lanson („Histoire de la Littérature française“ 1896), Faguet („Histoire de la Littérature française“ 1900) oder Brunetière („Manuel de l'Histoire de la Littérature française“ 1898). Verdient er wirklich nicht mehr?

D. Boyer, ein Nachahmer und Modedichter.

1. Als Zeitgenosse Corneilles begann Boyer seine Laufbahn; an ihrem Ende beseelte ihn der Wetteifer mit Racine. Er kam zu spät, um sich vielleicht in der Blütezeit des Hôtel de Rambouillet noch einen Platz an der Sonne zu sichern, und zu früh, sich solange seine Anpassungsfähigkeit zu bewahren, einem Racine noch aufwärts zu folgen. In einem Zeitalter, in dem die französische Tragödie zwei solche Höhepunkte erreichte wie in Corneille und in Racine, konnte sich kein Dichter dem mächtigen Einflusse so überragender Männer entziehen, und so nimmt es nicht wunder, daß auch Boyer, beider Zeitgenosse, ihr Nachahmer wurde. Während seiner merkwürdig langen Laufbahn wirkten daneben noch andere Einflüsse bestimmend auf ihn ein.

Bald nach seinem ersten Auftreten änderten sich die Ideale der Zeit. Nach den Frondekriegen beugte sich der hohe Adel unter die absolute Königsherrschaft und trat seine Bedeutung in literarischen Dingen an die vornehme Gesellschaft ab, welche in steigendem Maße von dem siegreichen Hofe beeinflußt wurde, und in welcher das preziöse Element, aus dem Nährboden des Hôtel de Rambouillet in die Salons seiner Nachahmerinnen verpflanzt, mehr und mehr überwucherte. Dem ritterlichen Liebesideal, wie es Corneille in seiner Blütezeit unter allgemeinem Beifall dargestellt hatte, nahm der neue Geschmack sein rauhes Heldentum und verlieh ihm Glätte und Feinheit, aber auch unwahre Empfindsamkeit durch einen platonischen Zug, der doch nicht ernst genommen wurde. Dieser Zeitgeist spiegelte sich in den heroisch-galanten Romanen des La Calprenède und der Scudéry mit ihren idealisierten

Liebeshelden, der Geschichte entnommen, die aber ihre Erfindungskraft üppig mit wunderbaren Abenteuern aufschmückte. Nicht mehr Politik oder ein anderes geschichtliches Motiv stand im Brennpunkte des Interesses, sondern die Galanterie mit ihren Liebesstreitereien, mit ihrem faden Heroismus. Aber durch den Beifall, den die Romane mit ihren zeitgenössischen Anspielungen fanden, erlangten sie wesentlichen Einfluß auch auf die Entwicklung der Tragödie. Mit großem Erfolge (Thomas Corneilles „Timocrate" 1656 war das erfolgreichste Stück des ganzen 17. Jahrhunderts) erschienen nun der Mode angepaßte romanhafte Dramen, welche den ritterlich-galanten Geist atmeten, der dem Publikum, das ja in seiner Masse einem Corneille nicht auf seine Höhe zu folgen vermochte, aus den Romanen lieb und vertraut war. Auch Boyer wurde ein solcher Modepoet, und bald gehörte er neben Quinault und Thomas Corneille zu den am meisten hervortretenden Dichtern eines Literaturabschnittes, der freilich keine andere Bedeutung als die einer Übergangszeit beanspruchen und auch kein Werk von bleibendem Werte aufweisen kann.

Da trat Molière gegen die preziöse Geschmacksrichtung auf, wirksam unterstützt von Boileaus satirischer Kritik, und Racine, der sich auch erst aus dem Banne der romanhaften Tragödie hatte befreien müssen, begann mit „Andromaque" die Reihe seiner Meisterwerke, durch die er das französische Theater seines Jahrhunderts auf dem Wege, auf welchem es von Corneille bereits so hoch gebracht worden war, mit Boileaus Hilfe zum Gipfel führen sollte. Um 1674 („Art poétique") hatte sich die von diesen Männern erstrebte literarische Umwälzung durchgesetzt, und Racine konnte in der Vorrede zu „Iphigénie" feststellen: „Le bon sens et la raison étoient les mêmes dans tous les siècles. Le goût de Paris s'est trouvé conforme à celui d'Athènes." Während Quinault mit kluger Vorsicht und in richtiger Einschätzung seines Talents von der Tragödie zur Oper überging und Thomas Corneille sich geschmeidig den umgestalteten Verhältnissen anpaßte, mußte Boyer nach stets mißlungenen Versuchen, mit seinem veralteten Geschmack gegen Racine aufzukommen, sich grollend von der Bühne zurückziehen (1673). Als sie aber durch Racines Weggang endgültig frei geworden war, zögerte er nicht lange, den Wettbewerb mit ihm aufzunehmen (1678), indem er das nachzuahmen sich bemühte, worauf seiner Ansicht nach die großen Erfolge seines Rivalen zurückzuführen waren. Als die erhoffte Wirkung ausblieb, kehrte er noch einmal („Artaxerce") ins alte romanhafte Fahrwasser zurück, aber nur um elend Schiffbruch zu leiden; denn das Publikum, dessen Geschmack sich geläutert hatte, ließ die Nachsicht fallen, mit der es in Ermangelung besserer neuer Stücke die Machwerke der Nachfolger Corneilles, Molières und Racines auf dem Theater geduldet hatte.

Inzwischen ging die Glanzzeit des Sonnenkönigs zur Rüste; das einbrechende Dunkel warf seine Schatten voraus. Die Liebe hatte ihre Rolle am Hofe ausgespielt, sie wich der Frömmelei. Der Geist der Andachtsübungen sprang auch auf die Dichter über: Racine, der so feurig und so zart die Leidenschaften geschildert hatte, schrieb nun geistliche Dramen für die jungen Damen in Saint-Cyr. Nach ihm wurde mit der gleichen Aufgabe der 73jährige Boyer betraut, der freudig die Gelegenheit benutzte, auf so ehrenhafte Weise zum geliebten Theater zurückkehren zu können mit einem Werke, dessen Art so ausgezeichnet seinem Alter wie seiner geistlichen Würde angemessen war, und Mitbewerber seines verhaßten großen Gegners auf einem Gebiete zu werden, wo er ihm gewachsen zu sein glaubte, wo er ihm gar den Rang abzulaufen hoffte. Und als er dann, den Streit über den sittlichen Wert des Theaters geschäftsgewandt ausbeutend, „Judith" aus dem gefahrlosen Übungssaal in Saint-Cyr auf die unsicheren Bretter der Bühne gebracht hatte, da meinte er nach dem ersten Erfolge wirklich, Racine besiegt zu haben. Auch nach der schmerzenden Niederlage blieb seine Lust am Dichten; erst 1697 schloß seine Laufbahn mit einer Oper, einer allmählich in den Vordergrund des Interesses gerückten Dichtungsart — ein Beweis, wie Boyer in seiner 51jährigen Schaffenszeit bis zuletzt bestrebt war, sich der herrschenden Mode anzupassen, soweit ihm sein Verständnis dies erlaubte.

2. Beim Erscheinen des „Cid" zählte Boyer 18 Jahre. In der Zwischenzeit bis zum Aufbruch nach Paris (1645) lernte der angehende Dichter die nächsten Werke Corneilles kennen und bildete sich an seinem großen Vorbilde, das auf ihn den ersten und damit den nachhaltigsten Einfluß ausübte. Völlig unter dieser Einwirkung entstand sein Erstlingswerk, aber noch weiter, bis ans Ende seiner Laufbahn, läßt sich eine bewußte Anlehnung an Corneille verfolgen. Abgesehen davon, daß er seine Stoffe meist dem Altertum entnahm, daß er in Vorreden bei grundsätzlichen Fragen auf Corneilles Beispiel hinweist, zeigen ihn verschiedene Werke als Nachahmer Corneilles durch ihren Geist, der von dem anderer Stücke deutlich abweicht.

Schon in der Wahl des Stoffes beweist dies „La Porcie Romaine." Sie ist eine politische Tragödie mit römischem Gegenstande ganz im Sinne Corneilles. Rein äußerlich erweckt den gleichen Eindruck „Le jeune Marius"; die Auffassung ist aber völlig romanhaft. Das Hauptmotiv Corneilles, die Aufopferung für ein Ideal, belebt auch „La Porcie Romaine". Unter Verkennung der Zeitverhältnisse opfern sich Brutus und Porcia in gemeinsamer Liebe zu Vaterland und Freiheit der Idee der Republik, als diese sich überlebt hat. Das Vaterland über alles! heißt die Ethik der Tragödie. Boyer ahmt auch den kleinen Zug Corneillescher Technik

nach, die Götter als ungerecht hinzustellen, voll Freude an der Qual des Menschen, um damit die Forderung zu betonen, daß hinter dem Vaterlande alles zurücktreten muß. Schwache Spuren Corneilleschen Geistes läßt die unbedeutende „Sœur généreuse“ in der opferfreudigen, großherzigen Geschwisterliebe Sophites für Clomire erkennen. Zeigt sich in „Tyridate“ (und damit auch in „Le Fils supposé“) Corneillesche Art in der außergewöhnlichen Liebe der Eltern, der Königin und Orontes, zu ihren Kindern, denen sie mit allen Mitteln, auch den verwerflichsten, eine Krone verschaffen wollen, so tritt in „Clotilde“ deutlich die Nachahmung des „zum Heroismus der Kraft entwickelten Lasters“ („Rodogune“) hervor; Deuthère bietet das abstoßende Bild maßloser, höchst unweiblicher Herrschsucht. Corneillescher Einfluß macht sich noch einmal im Problem des „Jephté“ geltend, wo gezeigt wird, wie am unbedingten Gehorsam gegen Gott, neben dem alles andere Interesse, auch die Liebe in jeder Art, zu schweigen hat, ein Menschenschicksal scheitern kann und muß. Die Stelle des Vaterlandes wie in „La Porcie Romaine“ nehmen hier Gott und sein Volk Israel ein; der gleiche heroisch-fanatische Sinn beherrscht „Judith“. Freilich nur in der „Porcie Romaine“ verspürt man den reinen Hauch Corneilleschen Geistes; nur in diesem ersten Werke gelingt es Boyer, wie sein großes Vorbild durch die Seelengröße, den Stolz und die Tugend seiner Helden Erstaunen zu erwecken, darum erfüllt die „Porcie Romaine“, wie Corneilles Meistertragödien, mit Bewunderung und Genugtuung. „Clotilde“ dagegen hinterläßt nach tragischem Schrecken Abscheu und Widerwillen, während in den letzten Werken unter Corneilleschem Einfluß dem Dichter die Kraft fehlte, mit dem angepaßten Probleme auch die Handlung im Corneilleschem Sinne zu durchdringen und erhebend und befriedigend zur Lösung zu führen.

Corneille ordnet die Liebe als eine Schwäche dem Heroismus unter und gliedert sie als bloßen Schmuck der Haupthandlung an; sie ist ihm gleichbedeutend mit Tugend, auf Achtung gegründet, vernunftgemäß. „La Porcie Romaine“ führt die Liebe an zweiter Stelle. Porcia liebt an Brutus die römische Tugend; in dieser Liebe will sie sein Schicksal teilen, sorgt sie sich um den Kämpfenden, folgt sie dem Toten voll Gattentreue nach. Ganz anderer Geist spricht aus Cäcilie („Marius“), die der Ehre ihre Liebe opfern will, aber nicht in Corneilleschem, sondern in preziösem Sinne. Axa in „Jephté“ liebt ähnlich wie Porcia das Vaterland mehr als den Verlobten und den Vater:

„. . . l'interest de Dieu cache tout le reste . . .
Mon père est en péril, mais j'aime son devoir.
A l'égard de Jaïr, ...
. . . . . .
Mon cœur n'est occupé ni de luy ni de moy.
Israël fait ma peine et mon inquiétude.“ (I, 1.)

Auch in „Judith“ ist die weltliche Liebe nur eine Episode. Aber sie erzielt die eigentliche Wirkung des Stückes, bedeutet also entgegengesetzt der Auffassung Corneilles eine Ablenkung von der Haupthandlung.

Stärker als alle andern Motive regt sich in Corneilles Helden der Wille. Aus freiem Willen folgt auch Porcia dem Gemahl in Gefahr und Tod. Für sie gibt es kein Schwanken; sie kennt ihr Ziel und ihre Pflicht als Römerin und als Gattin. Ganz nach Art Corneilles ertönen öfters Hinweise auf ihre Abstammung, die ihr Pflichten auferlegt. Weniger aus ihrem Charakter, als aus Vernunftgründen entwickelt sich ihr Handeln; der Dichter betont nicht so sehr ihre Person, als die Begriffe der Vaterlands- und Freiheitsliebe, des republikanischen Ideals, der Willensstärke und Selbstüberwindung. Ähnliche Züge trägt auch Axa. Kaum hat sie die schreckliche Nachricht von ihrer Gott angelobten Opferung vernommen, so hat sie sich bereits gefaßt. Ohne mit ihrer Liebe auch nur einen Augenblick in Widerstreit zu geraten, vergißt sie das Recht ihrer Jugend und denkt in eigensinnigem Stoizismus nur an den Opfertod.

In den Corneilles Nachahmung verratenden Stücken strebt Boyer gleich seinem Vorbilde nach geschichtlicher Wahrheit und Heldentreue. Das gilt besonders von „La Porcie Romaine“. Corneille folgend, betont Boyer auch die Gegensätze. Dem Verhalten der Besiegten steht das Auftreten des siegreichen Oktavian gegenüber, den Republikanern der zukünftige Alleinherrscher, dem tapfern Brutus der leicht verzagende Cassius. Mit besonderem Geschick verwendet der Dichter im „Essex“ den Gegensatz zwischen der verlangenden, anmaßenden Liebe Elisabeths und der opferbereiten, demütigen Liebe der Clarence; dem edlen Essex gibt er den grundbösen Höfling Cobau zum Gegner. Die verächtliche Rolle, die gewöhnlich der König bei Corneille spielt, teilt auch Boyer seinen Herrschern zu. Sie sind bei ihm durchgängig eitel, leichtgläubig, von schlimmen Ratgebern abhängig und infolgedessen nur Schatten ihrer Macht.

Eins nachzuahmen aber ist Boyer unmöglich: das ist Corneilles kraftvolle Sprache, seine glänzende Schilderung, seine meisterhafte, packende Rede, der edle Flug der Gedanken. Zwar versucht er in „La Porcie Romaine“ prächtige Schlachtberichte zu geben, aber wie im „Porus“, wo ihm manch schwungvoller Vers im heroischen Tone gelungen, bleibt er weit, weit hinter dem Meister zurück.

Je mehr sich der Dichter an Corneille angelehnt hat, desto wertvolleren Gehalt hat sein Schaffen gefunden, und nie erscheinen seine Charaktere wieder so männlich und edel und wahr wie in „La Porcie Romaine.“ Daß er nicht mehr und länger Gewinn aus der Nacheiferung Corneilles gezogen hat, liegt nicht nur innerlich

an seiner Veranlagung, sondern auch darin begründet, daß er bald einem lockenden anderen, freilich minderwertigen Einflusse unterlag, den selbst der alternde Corneille von „Polyeucte“ ab spürte. Anstatt dem jungen Anfänger ein Führer nach oben zu bleiben, stieg er mit Situationsdramen voll unerwarteter Zwischenfälle und äußerlicher Konflikte zu ihm auf falsche Bahn herunter. Meister und Schüler gerieten unter den Einfluß des Romans.

3. Nach dem Mißerfolge mit „Pertharite“ (1656) hatte Corneille die Bühne geräumt, auf der sich nun die romanhafte Tragödie breitmachte, welche in Anlehnung an die Moderomane an den Zeitgeschmack appellierte. Boyers persönlichen Beziehungen zu preziösen Kreisen entsprangen Verständnis und Vorliebe für diese Geschmacksrichtung, der er nicht nur während der Blütezeit der romanhaften Tragödie (etwa von 1656—1672) in seinen Werken huldigte, sondern die er schon vorher eingehalten hatte, und der er schließlich auch in späteren Jahren treu blieb. Corneilles Werke hatte der jugendliche Dichter in der Stille seiner Heimat in sich aufgenommen, doch ungleich stärker und für die Folge wichtiger mußte der anregende Verkehr mit der Pariser Gesellschaft auf den eingetroffenen staunenden Provinzler wirken, und den Einfluß des Preziösentums und der Romane, des Grundelementes der romanhaften Tragödie, überwand Boyer bis zum Schlusse seiner Laufbahn um so weniger, als dieser ritterlich-romantische Geschmack in der Gesellschaft bis zum Ende des 17. Jahrhunderts lebendig war, wenn er auch in der Literatur längst seine Rolle hatte ausspielen müssen.

Stofflich zeigen sich an Deutlichkeit zunehmende Spuren dieses Einflusses schon in den ersten Werken, die Boyer in Paris schrieb („La Porcie Romaine“ brachte er ja mit); ganz und gar romanhafte Stücke sind die von „Clotilde“ bis zu „Démarate“ (1673) geschaffenen Werke, und derselbe Geist weht noch einmal vernehmlich durch „Artaxerce“. „Le jeune Marius“ ist trotz des geschichtlichen Vorwurfes und der unverkennbaren Anklänge an Corneille doch zu den Stücken gleicher Art zu rechnen, deren Kennzeichen es bildet, daß sie eine erfundene Liebesgeschichte mit außergewöhnlichen Abenteuern und wundersamen Verwicklungen enthalten, denn auch im „Marius“ steht die Liebe an erster Stelle, handelt es sich ebenfalls um beredte Darstellung und genaue Zergliederung (s. oben p. 34: „Ici loin . . .“) dieser banalen Mischung von Heroismus und Galanterie. In allen den genannten Werken ist nach dem Beispiele der romanhaften Tragödie das Liebesmotiv das stärkste und findet sich in den verschiedensten Situationen dargestellt. Der Zug, daß die Liebe durch den Anblick eines Bildes entfacht wird, kehrt in „Tyridate“ und „Policrite“ wieder, stammt ebenso aus den Romanen wie die beim ersten Sehen entfachte Leidenschaft des Holofernes

für Judith. Der Liebe, die nicht als natürliches Gefühl zu nehmen ist, entrinnt auch („Clotilde", „Fédéric", „Agamemnon", „Artaxerce") das Alter nicht:

„Ouy, tout âge est sujet à ce maistre absolu,
Et tout cœur peut aimer, quand le Ciel l'a voulu."
(„Fédéric" II, 1 : Fédéric).

Die Liebe geht über alles. Mit Leichtigkeit verzichten Boyers Liebhaber auf eine Krone, wenn sie den Besitz der Geliebten dafür eintauschen können (Oropaste); ja ihr politisches Handeln wird nur von Rücksichten gegen ihre Liebe geleitet, und zärtlich girren und tändeln sie in den wichtigsten und entscheidenden Augenblicken (Marius). Üble Behandlung durch die launische Geliebte wird mit Weiterschmachten ertragen. Mitunter weist sie den Bewerber (Oropaste) ab, weil ihr der Standesunterschied zu groß ist, ein andermal, weil ihr Herz nicht mehr frei ist. Nicht immer bescheidet er sich dann, sondern bemächtigt sich nach dem Muster eines Horatius Cocles[1] mit roher Gewalt ihrer Person („Ulysse", „Policrite", „Artaxerce"). Manchmal bestimmt auch der Gehorsam gegen die Eltern die Liebende, nicht der Stimme ihres Herzens zu folgen („Aristodème", „Clotilde", „Les Amours de Jupiter et de Sémélé", „Le jeune Marius"). Gewöhnlich dem feurigen Liebhaber gegenüber spröde, erklärt sie doch auch offen ihre Liebe (Clotilde). Verschmähte Liebe aber weckt Haß und Rache:

„. . . l'horreur d'un mépris a changé tout mon sort . . .
J'aime encore; mais c'est . . . . . .
D'un amour en fureur . . . . . .
. . . . . qui . . . . . .
Va perdre à même temps la Maistresse et l'Amant".
(„Clotilde" IV, 6: Clidamant).

Sie macht zu allen Teufeleien fähig, die Frau („Clotilde", „La Fête de Vénus") wie den Mann („Clotilde", „La Mort de Démétrius"):

„Semons divisions, troubles, soupçons, fureurs,
Tout mon espoir ne luit que parmy ces horreurs".
(„Démétrius" II, 1: Milon).

Dann sucht man den verhaßten Nebenbuhler mit den schlimmsten Mitteln zu vernichten, mit Verleumdung („Aristodème", „Ulysse", „Tyridate", „Clotilde", „La Mort de Démétrius", „Les Amours de Jupiter et de Sémélé", „Essex", „Artaxerce"), mit Aufhetzen Verwandter („Tyridate", „Clotilde", „Artaxerce") und schreckt auch vor einem Mord nicht zurück („Clotilde", „La Mort de Démétrius", „Artaxerce"). Gelingt der Racheplan nicht, so endigt der Täter durch Selbstmord. Weiter nach Art der Romane spielen auch fälschliche Totsagung, Schiffbruch und Rettung in Boyers Stücken

[1] Mlle de Scudéry: „Clélie" 1554—1660.

eine Rolle („Agamemnon", „Fête de Vénus"), selbst unbewußtes Liebesverbrechen und widernatürliche Liebe zwischen Geschwistern („Tyridate", „Oropaste") behandelt er.

Die Zeit, wie sie sich in den Romanen spiegelte, sah in der Wahrung der Ehre ihr Ideal; große Taten wurden entweder aus Liebe oder aus Ruhmsucht vollbracht, nicht für das Vaterland wie von Corneilles Helden. Nach ihren Ehrbegriffen stand die Großmut, vielleicht durch Descartes' Einfluß, andern Tugenden voran. Auch Boyers Helden suchen sich gegenseitig an Großmut zu überbieten, wollen auf Krone oder Geliebte verzichten, um in diesem Streit des Zartgefühls Sieger zu bleiben (außer „Porus", „Aristodème", „Tyridate", „Fédéric", „Marius", „Essex" besonders „Démétrius"). Auch Frauen stellen die Ehre über die Liebe, über den Gehorsam zum Vater:

„Pour un père sans foi, le sang est sans pouvoir,
Et le soin de ma gloire est mon premier devoir."
(„Marius" V, 8: Cécilie.)

Ihre Hauptsorge ist immer die Wahrung ihrer Würde:

„Comme j'aime par tout le devoir et la gloire,
Je sens bien que j'aurois du regret de le voir
M'aimer plus que sa gloire et plus que son devoir."
(„Policrite" III, 1: P.)

Von Boyers ehrgeizigen Frauengestalten trägt Olympia („Policrate") durchaus romanhafte Züge, während Deuthères Ehrgeiz („Clotilde") mehr auf Corneilles Einfluß hinweist.

Den Romanen hat Boyer ferner das von ihm mehrfach verwandte Motiv der irrtümlichen Eifersucht entlehnt, dann das beliebte Motiv der Irreführung und Verwechslung durch große Ähnlichkeit („Oropaste"), durch Beilegung des Namens eines andern („Tyridate") oder durch Verkleidung; bald soll die Person oder der Stand dadurch verborgen bleiben („Aristodème", „Porus", „Policrite", „Les Amours de Jupiter et de Sémélé"), bald soll ein anderes Geschlecht vorgetäuscht werden, und so verkleiden sich Frauen als Männer („Fédéric", „Les Amours", „Fête de Vénus") uud umgekehrt („Les Amours", „Fête de Vénus"). Natürlich folgt dann auch die Erkennung des verkleideten Feindes („Porus", „Aristodème") oder die Aufdeckung des wahren Geschlechtes. Boyer hat selbstverständlich nicht unterlassen, das bekannteste Romanmotiv zu verwenden: die Wiederfindung eines Kindes und Thronerben („Aristodème", „Tyridate"). Auch geheimnisvolle Dinge entnimmt er der Modeliteratur, Orakelsprüche („Aristodème") und prophetische Träume („Oropaste").

Die erwähnten Motive und Situationen, die dem Zeitgeschmack entsprechend Boyers Werke füllen, kehren oft wieder. In dieser Wiederholung stimmt der Dichter mit allen Verfassern romanhafter Tragödien überein, die ja aus den gleichen Elementen möglichst rasch ihre Stücke zusammenbrauten und dabei nach der Schablone verfuhren, ohne daß das Publikum an der Einförmigkeit seiner

Lieblingstragödien Anstoß nahm. Boyers romanhafte Werke sind ebenfalls über einen Leisten gearbeitet und zeigen im Aufbau die charakteristischen Merkmale der gleichartigen Stücke: sie sind reine Situationsdramen, oft bis zur Unkenntlichkeit überladen mit Ereignissen und künstlich aufeinanderstoßenden Situationen, deren unwahrscheinliche Verwicklung eine überraschende Lösung findet, die meist von einem unmotivierten, bald wieder beigelegten Kampfe oder Aufstande im 5. Akte herbeigeführt wird („Fédéric", „Démétrius", „Le jeune Marius", „Essex", „Artaxerce" [IV, 1]). Daß davon der allgemeine Geschmack befriedigt war, beweist Robinets Lob der Lösung in „Policrate". Da das Interesse der Zuschauer auf die Ereignisse und Zwischenfälle gerichtet werden sollte, gehen die romanhaften Stücke Boyers nicht darauf aus, Rührung oder Gemütsbewegung zu wecken, sie erregen den Romanen gleich mehr Spannung und Neugierde.

Der tragische oder glückliche Ausgang der Stücke bedingte bei Boyer ihre Unterscheidung in Tragödien und Tragikomödien. Als der letztere Name veraltet war, scheint der Dichter um die Bezeichnung ähnlicher Werke verlegen gewesen zu sein, denn er bezeichnete „Fête de Vénus" langatmig: Comédie Pastorale Heroïque (1669) und „Policrate" im folgenden Jahre, vielleicht nach dem Beispiele Corneilles mit „Don Sanche", eine Comédie Héroïque, wodurch er wohl die glückliche Lösung angeben und zum Ausdruck bringen wollte, daß der Stoff nicht klassischen Ursprungs, die Personen aber alle von hohem Range wären.

Das Vorherrschen der Verwicklung, der Überreichtum an Ereignissen hatte zur Folge, daß der Verfasser romanhafter Stücke auf die Charakterzeichnung verzichtete. Boyers Helden sind unnatürliche, durch überfeinerte Gefühle unwahrscheinliche Charaktere im Stile der Romanhelden. Daraus ergibt sich auch seine Stellung zur Geschichte: er benutzt nur Namen und Tatsachen, um einen geschichtlichen Stoff zum Angelpunkte seiner frei erfundenen Fabel zu machen, einer reinen Liebesgeschichte, der entsprechend die Helden ihres geschichtlichen Charakters entkleidet und modisch aufgeputzt werden und bei dieser Vermischung von Geschichte und Erfindung unverdiente Herabsetzung ihrer Würde erfahren müssen. „La Porcie Romaine", das ist Corneilles Einfluß zu verdanken, bewahrt wenigstens Heldentreue, denn den Mangel an Wahrheit in der historischen Farbengebung kann man einem Dichter des 17. Jahrhunderts nicht zum Vorwurfe machen. Aber Boyers Helden wie Alexander („Porus"), Marius und Pompejus sind preziöse Liebhaber, Sulla („Marius") ist ihr Gegenfüßler. Im „Essex" ist Boyer nur der anekdotenhaften Überlieferung gefolgt und glaubt sich eng an die Geschichte gehalten zu haben, wenn er Wert auf das Ringmotiv legt (Préface d'Essex). Den stärksten Beweis für seine kindliche Auffassung von Geschichtstreue gibt die Wichtigkeit, mit der in der

Einleitung zu „Oropaste“ darauf hingewiesen wird, daß der Namen Tonaxare nicht von ihm erfunden sei, und feierlich Verwahrung gegen den Vorwurf eingelegt wird, er habe einem geschichtlichen Stoffe einen erfundenen Namen gegeben.

Die Charaktere in Boyers romanhaften Stücken sind denen in anderen Werken derselben Gattung innig verwandt. Der aristokratischen Wesensrichtung der Romane folgend, sind die Liebenden alle von hohem Range. Wenig verwickelt, mehr einseitig ganz gut oder ganz böse, lassen sich diese Charaktere auf fünf Urformen der romanhaften Tragödie zurückführen, an denen Boyer nach seinem Gefallen änderte, und die in seinen Werken immer wiederkehren; es sind dies: die stolze Prinzessin, ihr tapferer Liebhaber, der ehrgeizige Intrigant, der brave König und sein noch biedrerer treuer Untertan. Die edelmütige, feinfühlende Dame, deren zweites Wort „la gloire“ ist, will genau nach dem modischen Liebesbrauche verehrt sein und weiß ihr Herz zu beherrschen.

„Grâce aux Dieux, ma raison est toûjours la Maistresse,
Je ne sens ni transport, ny fureur, ny foiblesse,“
(„Policrite“ III, 1: P.)

Indem der Dichter in einigen Werken den koketten Zug dieser Gestalt unter Anlehnung an die Schäferstücke zu einer wesentlichen Eigenschaft vertiefte, schuf er den Charakter einer Gefallsüchtigen, wie ihn Camilla darstellt, die sich rühmt:

„Tu vas voir si je sçay d'un air assez adroit
Faire parler un cœur, quand il aime en secret.“
(„Fédéric“ II, 3.)

Mit kühler Berechnung stellt Aretaphile fest: „Un Sceptre offert parle mieux qu'un soûpir“ („Policrite“ IV, 1). Deuthère tröstet ihren verlassenen Liebhaber mit dem hohen Range des ihm vorgezogenen glücklichen Nebenbuhlers und beruhigt ihre Tochter in ähnlicher Lage:

„Quand pour un choix si noble on brise d'autres nœus,
Le changement est juste, et n'a rien de honteux.“
(„Clotilde“ IV, 2.)[1]

Wesensgleiche Figuren sind Olympia („Policrate“) und Aspasia („Artaxerce“). Boyers Liebhaber entspricht ganz dem Typus des galanten Helden in den Romanen. Einst Vollbringer großer Heldentaten (Marius, Essex), ist er nun nur noch der liebeglühende Verehrer, der alle Veränderungen seines Schicksals allein unter dem Gesichtswinkel seiner Liebe betrachtet, der er alles zu opfern bereit ist. Das ist aber nicht die Hingabe an eine wirkliche Leidenschaft, eine Idee wie bei Corneilles Helden, sondern an ein mehr verstandes-

[1] Man vergleiche damit Quinault („Iris“ I, 4 Mercure):
„Quand c'est pour Jupiter qu'on change,
Il n'est pas honteux de changer.“

mäßiges, erkünsteltes Gefühl, ohne vorausgehende innere Kämpfe. Der Beschreibung nach freilich ist Boyers Liebhaber das Bild eines wahren „Amant“ (s. oben p. 35ff.). Der Dichter gibt ihm auch, vielleicht unbeabsichtigt, neben viel Schüchternheit noch ein gut Teil Willensschwäche und faden Schmachtens mit (Clodomire in „Clotilde“, Fabricius in „Fédéric“).

Soviel glänzenden Charakteren muß wenigstens ein dunkler gegenüberstehen. Das ist in der romanhaften Tragödie der ehrgeizige Emporkömmling, der als doppelter Missetäter tragisch enden muß: politisch ist er ein Verbrecher, weil er unberechtigt mit den schwärzesten Mitteln nach der Herrschaft strebt, und in galantem Sinne, weil er die Liebe nicht platonisch genug auffaßt und so mißachtet oder sie als Mittel zu seinen politischen Zwecken mißbraucht. Aus diesen Linien hat Boyer das Bild des intriganten Günstlings zusammengesetzt, das fast mit jedem neuen Werke mit weiteren Zügen ausgestaltet wird; es ist Boyers Lieblingsfigur, ja geradezu die Boyersche Figur. Der Höfling wurde in der Literatur des 17. Jahrhunderts im ganzen mit verächtlicher Geringschätzung behandelt. Bei Boyer ist er der schlaue, gewandte, aalglatte Hofmann, der seinen Gebieter völlig nach Belieben zu lenken weiß: Im Gefühle seiner Unentbehrlichkeit verliert er das Augenmaß für den Abstand, der ihn vom Throne trennt, und hält hochmütig sein Streben nach der Herrschaft für berechtigt.

„Qui sçait régner sans Sceptre est moins à dédaigner,
Que qui porte le Sceptre, et ne sçait pas régner.“
(„Démétrius“ III, 6)

Es gelingt seinem mißtrauisch gewordenen Herrn nicht, ihn durch Verstellung zu überlisten oder seine Ränke eher zu durchschauen, als bis der Ungetreue nach dem Mißlingen seiner schwarzen Pläne sie sterbend und der göttlichen Strafe hohnsprechend gesteht. Der erste Charakter, den Boyer nach diesem Muster in knappen Strichen ausführt, ist Oronte („Tyridate“), dessen Ehrgeiz er dadurch mildert, daß Oronte seine Ränke für den Sohn spinnt. Diesen besonderen Zug wiederholt der Dichter bei Tiribazos („Artaxerce“). Von gleichen Eigenschaften, wenn auch in anderen Verhältnissen ist Eurilochus in „Ulysse“ mehr der ehrgeizige Vornehme der romanhaften Tragödie, während Clidamant („Clotilde“) und Milon („Démétrius“) wieder Charaktere nach Art Orontes darstellen. In „Policrite“ verteilen sich die Eigenschaften des Musterbildes auf Cleon und Menander; die Elemente des Bösen, nicht die eigentliche Rolle, finden sich in Patisite („Oropaste“), in Sulla und in Ägisthos („Agamemnon“), der allerdings die Bühne nicht betritt. Dafür erreicht Boyers Günstlingstypus seine Vollendung in Coban („Essex“), der nicht nur durch seine überragende geistige Bedeutung die gelungenste Verfeinerung der Urform darstellt, sondern auch im einzelnen mit verhältnismäßiger Kunst charakterisiert wird.

Die Figur des Königs in der romanhaften Tragödie wird bei Boyer in seinem Verhältnis zu dem Charakter des Günstlings aufgenommen und behandelt. Dort ist es ein gutherziger, milder Herrscher, der seine Krone durch besondere Umstände erhalten hat und deshalb auf der Stelle bereit ist, sie dem rechtmäßigen Thronerben wieder zurückzugeben; erst auf dessen Drängen — keiner will sich vom anderen an Selbstlosigkeit und Großmut überbieten lassen — behält er schließlich seine Würde. Die gleiche Figur bringt Boyer in dem Titelhelden des „Démétrius", sonst mischt er aber, um das Ränkespiel des ehrgeizigen Günstlings besser zu begründen und den König zu entlasten, dem Charakter des letztern reichlich viel Leichtgläubigkeit und Vertrauensseligkeit bei. Die meiste Selbständigkeit im Handeln zeigt der König noch im „Tyridate", sonst steht er aber dem Einflusse seines Ratgebers ohne Größe und ebenso ohnmächtig gegenüber wie der Liebe, für die er seine Krone wegwerfen möchte. Doch er hat kein Glück: der eigene Sohn ist sein begünstigter Nebenbuhler („La Sœur généreuse", „Clotilde", „Fédéric", „Agamemnon", „Artaxerce"), den er vergeblich mit der Drohung zum Verzicht zwingen möchte:

„N'attendez rien d'un Père, et craignez tout d'un Roy!"
(„Clotilde" III, 4.)

Noch mehr verzeichnet sich Boyer im Charakterbilde des Königs, wenn er ihn als untreu gegen seine Gattin hinstellt, die in Gefahr, verlassen zu werden, ihre Rachepläne gegen ihre Nebenbuhlerin richtet („La Sœur généreuse", „Démétrius", „Agamemnon") und sich mit dem falschen Ratgeber ihres Gemahls gegen diesen verbündet. Wie rein und strahlend hebt sich unter Corneilleschem Einfluß die treue Gattenliebe zwischen Brutus und Porcia von diesem dunklen ehelichen Verhältnisse ab! Es kennzeichnet Boyers Kunst, daß ihm, der so glänzend das Bild des großen Königs im „Artaxerce" malt (s. oben p. 56ff.), diese Figur in seinen Werken so wenig gelungen ist, obwohl er damit doch Ludwig XIV. huldigen wollte. Auch Corneille und Racine weisen zwar in ihren Stücken dem Könige keine rühmliche Rolle zu, aber was hier an Boyers Ungeschicklichkeit und seinem Unvermögen lag, sich dem verhängnisvollen Einflusse der Romane zu entziehen, war bei Corneille in seiner alten Frondestimmung und bei Racine in einer bestimmten künstlerischen Absicht begründet. In bezeichnendem Gegensatze zu Racine verdirbt gerade dadurch Boyer das Charakterbild des Artaxerxes, daß er in völlig verfehltem Ausgange die Unverletzlichkeit der Person des Königs auf der Bühne wahren möchte.

Auch die letzte Figur der romanhaften Tragödie, die des gehorsamen, treuen Untertanen, verwendet Boyer, ohne ihr mehr Leben einhauchen zu können. Ganz unwahrscheinlich wirkt Daronte („Policrate"), der im angeblichen Interesse seines unentschlossenen

Herrn sich mit Händen und Füßen dagegen sträubt, ihm seine Tochter zu geben, obwohl sich beide lieben.

Auch in der Sprache hält sich Boyer an das Vorbild der Romane, indem er ihre gekünstelte, gesuchte Redeweise nachahmt, die das ohne weiteres Verständliche meidet. Die Leidenschaft findet keinen wahren Ausdruck; statt ihrer verfechten Boyers Personen ihre Meinung über Liebessachen in spitzfindigen Wortstreitereien. Die Gesprächsführung wird vernachlässigt, und alle reden in den verschiedensten Situationen mit gleicher Tiefe der Empfindung oder besser mit gleichem Mangel an echtem Gefühl, mit derselben hohlen Schönrednerei.

Vor dem Abschlusse dieses Kapitels sei noch darauf hingewiesen, daß unter den Werken Boyers, die als romanhaft bezeichnet wurden, neben Tragödien und Tragikomödien sich auch Schäferstücke („Policrite", „La Fête de Vénus", „Lisimène") und Maschinenstücke („Ulysse", „Les Amours de Jupiter et de Sémélé") finden. Die Schäferstücke können nicht beanspruchen, getrennt von den andern Stücken behandelt zu werden, da ihnen nur geringer Wert innewohnt, und da sie außerdem ganz im gleichen galanten Geschmacke geschrieben sind. Lyrisch gestaltet, bringen sie dieselben Verwicklungen, die gleichen Charaktere wie Stücke derselben Gattung andrer Dichter, besonders um 1650, und sind sich deshalb untereinander recht ähnlich. Schäfer und Schäferinnen sollen gegen ihren Willen verheiratet werden und dürfen schließlich nach Überwindung mannigfacher Hindernisse, wobei die Verkleidung eine wichtige Rolle spielt, dem Zuge ihres Herzens folgen. Ganz nach dieser Vorlage verfährt Boyer z. B. in „Lisimène", die deshalb eine verzweifelte Ähnlichkeit mit Champmeslés Pastorale: „L'heure du Berger" hat, die in Anlehnung an die gleichen Muster entstanden ist (vgl. Frères-Parfaict XI, p. 233). Ein Einfluß der Vorbilder zeigt sich in dem schon erwähnten, gern von Boyer verwendeten Charakter der Gefallsüchtigen, der sich in seinen ersten Formen vielleicht aus der Frondezeit, deren kleinen und großen Verrätereien, Ränken und Gegenlisten, ihrer Unbeständigkeit und ihrem auf die Liebe übertragenen allgemeinen Mißtrauen herleitet und sich schließlich zu einer Hauptperson der modischen Schäferstücke entwickelt hat. Eingebildet auf die Unwiderstehlichkeit ihrer Reize, muß die Gefallsüchtige nach manch schmerzlicher Enttäuschung zuletzt mit demjenigen ihrer Liebhaber vorliebnehmen, den sie am schlechtesten behandelt hat. Einem Molière auf dem Wege der Sitten- und Charakterschilderung zu folgen vermag natürlich Boyer nicht.

Inwieweit sich der Einfluß der Romane auf die dichterische Ausgestaltung der Maschinenstücke Boyers bemerkbar macht, ist bereits mit ausgeführt worden; ihrer eigentlichen Bedeutung soll ein besonderer Abschnitt gerecht werden.

An der Zahl der in betracht kommenden Werke, an der Menge der angeführten Punkte erkennt man, daß die Einwirkung des

Romangeschmacks auf Boyer alle andern Einflüsse an Bedeutung für sein Dichten weit hinter sich läßt. Ein Überblick lehrt, daß diese Einwirkung allmählich weitergriff. Noch machte sich in „Tyridate“ mit seinem kühnen Vorwurfe, der Selbständigkeit des Königs, den starken Motiven des Hasses, des Ehrgeizes, der Liebe zu den Kindern, der Einfluß Corneilles günstig geltend. Aber von da ab verfiel Boyer gründlich der romanhaften Unnatur, die seine Stücke für einen veränderten Geschmack entwertet, und von der er trotz Boileau und Racine sich nicht befreien konnte. „Tyridate“ deckt auch sein Bestreben auf, sich nach der Lösung des Tages zu richten. Doch so rasch, wie diese wechselte, entschwand auch der Eindruck, den die Werke im romanhaften Geschmacke hinterließen: der Berichterstatter über die Aufführung von „Oreste“ (1681) griff bei der Aufzählung der letzten Werke Boyers bis auf „Les Amours de Jupiter et de Sémélé“ (1666) zurück! Die dazwischenliegenden Stücke scheint er aus Schonung für den Dichter vergessen zu haben.

4. In der Zeit, da Racine die Gunst des Publikums völlig für sich in Beschlag nahm, schwieg Boyers Muse. Aus dem Wetteifer, der den letztern beseelte, erklärt es sich, daß die nächsten Stücke, mit denen er nach Racines Rückzug aufzutreten wagte, in bewußter Nachahmung des großen Nebenbuhlers entstanden: „Essex“ und „Agamemnon“. Noch stärker wirkte Racines Vorbild in der Dramatisierung biblischer Geschichte auf Boyer ein, so daß auch „Jephté“ und „Judith“ deutliche Spuren der Anlehnung an Racines Art zu schaffen tragen.

Rein stofflich sind zunächst die beiden letztgenannten Stücke in diesem Sinne zu erwähnen, in denen auch die Einfachheit der bei Racine fast auf nichts zurückgeführten Handlung ihren bessernden Einfluß auf Boyer ausgeübt hat. Episodenfiguren fehlen ebenso wie plötzliche Zwischenfälle. Am besten wirkte Racines Einfluß auf „Essex“. Hier wurzelt das psychologische Drama in der heimlichen Verlobung des Helden mit Clarence, deren Herzensqual schrittweise vermehrt wird bis zur Bitte, den Ring zu übergeben. Auch für Elisabeth steigert sich die Herzensnot im Weiterschreiten der Handlung von dem Ärger über den eigensinnigen Freund an, von dem Zorn der Königin über die Verstocktheit des ungehorsamen Untertanen bis zur furchtbaren Entdeckung des liebendes Weibes, daß ihr der Geliebte eine andre vorzieht. Freilich vermag Boyer kein farbenechtes Seelengemälde zu geben. Zu üppig wuchert die äußere Handlung mit ihren Ereignissen, unter denen der bewußte Aufstand nicht fehlen darf, sodaß das zarte Pflänzchen des psychologischen Dramas, das sich dem Racines Spuren folgenden Dichter zum ersten Male in seiner Laufbahn zeigt, unter der Fülle verkümmert. Boyer vermag den innern Konflikt nicht auszuempfinden und durchzufühlen; er kann den durch Eifersucht vergrößerten

Qualen hoffnungsloser Liebe nicht Schritt für Schritt nachgehen, wie sie das Herz zermalmen. In den biblischen Dramen macht er auf verschiedenem Wege auch nur vergebliche Ansätze, ein im Stoff gegebenes Problem Racinescher Art zu lösen: wie Gott durch sein erwähltes Werkzeug siegt, dem er seine Gnade mitteilt, wobei er seinem Vorbilde auch die lehrhafte Absicht der Katastrophe entnimmt, daß der Gute, Fromme belohnt, der Böse, Gottlose bestraft wird. „Essex" ist das einzige Stück Boyers, das bis zu gewissem Grade Rührung und Mitleid in Racineschem Sinne auslöst. Diese Endwirkung wird freilich nicht wie bei dem großen Dichter unter Entfesselung gewaltiger Leidenschaften erzielt, denn wenn auch Boyer das Unwahre seiner gewohnten romanhaften Färbung der Liebe unter Racines Einfluß dämpft und das natürliche Empfinden kräftiger hervortreten läßt, so ist es ihm nicht gegeben, die Farben wahrer Leidenschaft mit Racines Fülle und Kraft aufzutragen. Er bleibt immer an der Oberfläche; tieferes Fühlen und Empfinden ist ihm fremd; er kann eben nicht über sich hinausgehen.

Er versucht wohl, seine Helden als leidenschaftdurchglüht hinzustellen; aber ohne Racines feine Beobachtung der Natur, ohne Racines vertiefende Charakterisierungskunst gibt er nur leere Worte der Galanterie, täuscht er nicht empfundene Glut vor. Dafür verdankt er dem Studium Racinescher Kunst eine größere Genauigkeit der Motivierung, die besonders in „Judith" vorteilhaft hervortritt. Auch seine Sprache gewann durch die Beschäftigung mit den Werken seines großen Nebenbuhlers. Freilich, in dem Wohllaut des Verses, in der Anmut des Stils, in der Ungezwungenheit des Gedankenganges, in der Sicherheit und Zartheit des Gefühlausdruckes vermochte Boyer einem Racine nicht zu folgen, ja ihm ging wohl auch das Verständnis für dessen künstlerische Stilvollendung ab. Aber schon von „Le Fils Supposé" (1672) an[1], besonders in „Essex", läßt sich nicht verkennen, daß er nach einem besseren Ausdruck sucht, daß seine Verse sorgfältigeren Bau, mehr Gefühlsinhalt und Feinheit aufweisen. Selbst der allen Racineschen Geistes so bare „Artaxerce" biete dafür ein Beispiel:

„Que ton front couronné console mes vieux ans,
Et que je règne en toy pour régner plus longtemps" (I, 4).

Überblickt man die Spuren der Beeinflussung Boyers durch Racine, so hat man festzustellen, daß nicht viel davon zu merken ist, viel weniger noch als von dem Einflusse Corneilles auf Boyer. Dies hat einmal seinen Grund darin, daß jede frühere Einwirkung auf den werdenden Dichter stärker sein mußte als die spätere auf

[1] Auf einer Verwechslung mit diesem Stücke oder auf der falschen Benutzung seiner Quelle scheint Langheims (de Visé, sein Leben und seine Dramen, Diss. Marburg 1903, p. 93) Behauptung zu beruhen, dieser Einfluß Racines auf Boyer zeige sich „Tiridate" III, 5 (1648!).

den herangereiften und sich fertig fühlenden. Außerdem war Boyer durch seine Erinnerungen und Beziehungen so angenehm und eng der Racine entgegengesetzten literarischen Richtung verbunden, daß er sich nicht leicht einem neuen Geschmack anschließen konnte, der ihm von vornherein durch seine persönliche Stellung zu dessen Vertretern verleidet war. Der Hauptgrund, daß Racines Einfluß auf ihn so gering ist, liegt aber darin, daß gerade in den beiden Hauptpunkten, in denen die Beeinflussung hätte einsetzen können, Boyers Empfänglichkeit versagte: in der Naturbeobachtung und in der Sprache. Dem Künstler Racine konnte der Handwerker Boyer eben nur Äußerlichkeiten absehen, wie im nächsten Abschnitt gezeigt werden soll, er konnte aber nicht in das Geheimnis seines Schaffens eindringen. Deshalb vermochte Boyer sich nicht an des Meisters Vorbilde wesentlich zu bessern und durch prüfende Überlegung in seinem Dichten höher zu entwickeln, deshalb wiederholte er bei der Überarbeitung des „Tyridate“ die alten groben Fehler, deshalb ließ er sich durch den Mißerfolg des „Essex“ beirren und tat den befremdenden Rückschritt mit „Artaxerce“ — Boyer, ein Rivale Racines, war kein Schüler Racines.

5. In der Anlehnung an seine großen Vorbilder hielt sich Boyer nicht nur an die Grundlehren ihrer Kunst, sondern entlieh ihren Werken auch Situationen, Motive, Charakterzüge. Man war damals im allgemeinen nicht ängstlich auf Wahrung des Urheberrechtes bedacht; Gedrucktes galt als herrenlos. Boyer selbst war der Ansicht, man könne den zeitgenössischen Dichtern ebenso gut wie denen des klassischen Altertums entlehnen (Préface d'Essex).

Betrachten wir zunächst Anleihen aus Corneilles Werken. Die große Ähnlichkeit zwischen Don Gormas im „Cid“ und Essex ist nicht zufällig. Beide sind empfindlich, stolz und hochmütig, pochen voll Selbstüberhebung auf ihre früheren Verdienste, sind im Bewußtsein ihrer Unentbehrlichkeit ungehorsam gegen das Staatsoberhaupt und überlassen es ihm trotzig, über ihr Leben zu verfügen. Stärker lehnt sich Boyer an „Horace“ in „La Porcie Romaine“ und „Jephté“ an. Brutus erinnert mit seinem Heroismus, der frei von übermenschlicher Starrheit ist, an Kuriatius. Mit dem alten Horatius teilt Jephthah manchen Zug. Beide begrüßen eine Gelegenheit, die ihrer Familie Ruhm bringen kann; Horatius freudig im Hinblick auf die Wahl seiner Söhne zum Kampf, Jephthah nach der Lösung voll Bedauern, daß nun der Messias nicht aus seiner Familie hervorgehen kann. Beide zwingen sich im Pflichtbewußtsein gegen das Vaterland, gegen Gott zur Härte; freilich vermag sich Boyers Held nicht wie Horatius zu überwinden, der Überbringer einer so unheilvollen Nachricht zu sein. Wie im „Horace“ das Heer menschliches Mitgefühl zeigt, so tritt auch in „Jephté“ der Chor auf seiten Axas und verstärkt das Gegenspiel.

In „Cinna“ fand Boyer ein Vorbild für die Situation, wie eine Tochter in kindlicher Liebe und Pietät eine heilige Aufgabe darin sieht, den Tod ihres Vaters zu rächen, und ihren Geliebten zur Mithilfe aufstachelt. Auch des Augustus Verhalten zu Cinna gleicht der Behandlung, die Oktavian Porcia zuteil werden läßt. Nachdem er der Besiegten mit brutalem Hohn und grausamem Haß entgegengetreten ist (V, 2), läßt er dann groß und edelmütig Gnade walten (V, 5) und zeigt den schwachen Ansatz zu einer ähnlichen Charakterentwicklung wie Corneilles Augustus.

Am weitesten folgt Boyer seinem Entlehnungsbedürfnis in der Nachahmung des „Polyeucte“ im „Marius“. Fast alle wichtigen Situationen und Motive aus Corneilles Werk begegnen uns darin: wie Paulina auf väterlichen Wunsch ihrem Geliebten Severus entsagt und den ihr vorgeschlagenen Gatten gehorsam geheiratet hat, so willigt auch Cäcilie unter Verzicht auf Pompejus in die Verbindung mit dem jungen Marius ein, zu der sie ihr Vater Sulla drängt. Da kommen die beiden früheren Bewerber zurück, nachdem sie sich im Kriege ausgezeichnet und beachtenswerte Macht erlangt haben, zum Schrecken der Väter, die ihre Gunst zu gewinnen suchen und schnell bereit sind, ihnen den bisher bevorzugten Nebenbuhler aufzuopfern. Sulla und Felix verlangen von ihren Töchtern, ihren alten Einfluß auf den einst Geliebten wieder geltend zu machen und den Vater dadurch aus der Klemme zu ziehen. Die Töchter gehorchen; im Konflikt zwischen Liebe und Ehre gestehen sie dem Geliebten, daß ihm ihr Herz noch immer gehört („Polyeucte“ II, 2: „Marius“ IV, 2), erklären aber zugleich, daß sie sich an den andern gebunden fühlen und fordern den Geliebten auf, zu entsagen und den bedrohten Nebenbuhler zu retten („Polyeucte“ IV, 5: „Marius“ IV, 2). Freilich gab es zur Befreiung des Marius noch andere Mittel, und Paulinas Motive sind edler und wahrer als die preziöse Anschauung, von der sich Cäcilie leiten läßt. Sulla weist viel Ähnlichkeit mit Felix auf: auch er ist voll politischen Ehrgeizes, will sich mit allen Mitteln in seiner Stellung behaupten, rücksichtslos und grausam, wo es seinen Vorteil gilt; aber er ist mit seiner Feigheit und Tücke ein weit gemeinerer und tieferstehender Charakter. Pompejus ist dem edlen Severus nachgeformt, muß aber dem Helden des Stückes etwas nachstehen. Er gleicht seinem Muster auch darin, daß er nicht zum Handeln kommt. Boyer hat den unbeirrbaren Eifer, mit dem Polyeukt den Märtyrertod sucht, der Axa im „Jephté“ verliehen, die mit wahrer Leidenschaft den Ruhm des Opfertodes zu gewinnen strebt.

In der „Porcie Romaine“, die als Jugendwerk die meisten Entlehnungen enthält, ähnelt noch das Zusammentreffen der gefangenen Porcia mit dem triumphierenden Oktavian der Situation in „Pompée“ (V, 2), wo Cornelia, des Pompejus Witwe, dem siegreichen Cäsar gegenübertritt, freilich ungleich würdiger und edler. Auch für

„Porus“ benutzte Boyer diese Stelle. Trotzdem daß Cornelia anerkennt, daß sie dem großmütigen Gegner zu Dank verpflichtet ist, will sie doch ihre Rache nicht aufgeben (IV, 4): so nimmt auch Porus die ihm von Alexander geschenkte Freiheit nur an, um sie zum Kampfe zu benutzen (IV, 7).

Wie weit Boyer den „Comte d'Essex“ des La Calprenède für sein gleichnamiges Stück noch nachgeahmt hat, ist bei Besprechung dieses Stückes bereits näher ausgeführt worden. In der Zeit, da Boyer unter den Einfluß romanhafter Tragödien geriet, hat er sich auch an die Hauptvertreter dieser Richtung angelehnt. In Quinaults „Agrippa, ou le faux Tybérinus“ (1660) machte er Anleihen für „Oropaste“. Unterstützt von seiner täuschenden Ähnlichkeit mit dem König Tyberinus unternimmt es Agrippa auf Betreiben seines Vaters, sich nach des Königs Tode für diesen auszugeben. Boyer läßt Oropastes in gleicher Lage dasselbe tun, auch nicht aus selbstständigem Antriebe, sondern auf Anstiften seines Bruders. Oropastes liebt Hesione, die Schwester des Tonaxares, die mit ihrem Zweifel, ob sie ihren Bruder oder einen Betrüger vor sich hat, sich in ähnlich unwahrscheinlicher Lage befindet wie Agrippas Schwester Albina, die Geliebte des Tyberinus, die nicht weiß, ob sie es mit ihrem Bruder oder ihrem Verlobten zu tun hat. Wie Agrippa ein gefährlicher Gegner in Mézence, dem Verehrer seiner Geliebten Lavinia, ersteht, so wird auch Oropastes die Eifersucht seines Nebenbuhlers Darius verhängnisvoll. Nach dem Vorbilde des Tyrrhenius, des Vaters Agrippas, tritt gleichfalls Megabisus für seinen Sohn ein und hindert ihn, sich vorzeitig zu erkennen zu geben. Das sind ganz wesentliche Züge, die Boyer von Quinault entlehnt hat.

Thomas Corneilles „Persée et Démétrius“ (1660) soll er nach Mouhy mit „Démarate“ nachgeahmt haben. Daß Boyer zu „Lisimène“ Situationen und Charaktere benutzt hat, ist schon erwähnt worden, und der Entlehnung von Einzelheiten aus Romanen nachzugehen, lohnt nicht der aufzuwendenden Mühe.

Wichtiger und auch zahlreich sind die Entlehnungen aus Racines Werken. Elisabeth („Essex“) befindet sich in gleicher Situation wie Hermione im „Andromaque“. Auch ihr wird eine Geliebte niederen Standes vorgezogen, sie sucht ebenfalls den Geliebten gewaltsam zu zwingen, zu ihr zurückzukehren, und verliert ihn dadurch nur um so gewisser. Täuscht er ihre Hoffnung, er werde sich doch noch eines Besseren besinnen, dann fühlt sie in wachsendem Grolle sich auch berechtigt, ihm ein Ende mit Schrecken zu bereiten. Auch „Agamemnon“ weist Entlehnungen aus „Andromaque“ auf. (Zu entscheiden, auf wessen Konto diese Entlehnung fällt, Boyers oder seines Mitarbeiters, ist weder möglich noch nötig). Gleich Andromache zur Hochzeit gezwungen, will auch Cassandra sich dabei töten. Vorher aber fällt der Bedränger unter dem Mord-

stahle eines Mannes, den die verlassene Braut, die betrogene Gattin gedungen hat, und den hoffnungslose Liebe dazu treibt. Agamemnon und Pyrrhus gehen beide zugrunde an ihrer Leidenschaft für eine Trojanerin, die Feindin ihres Vaterlandes. Einen echt Racineschen Zug scheint Boyer „Andromaque" für „Jephté" entnommen zu haben: betend knieen die Helden in ihrer Herzensqual vor den Göttern nieder, um neugestärkt ihrem Los entgegenzusehen („Andromaque" III, 8, auch „Bérénice" I, 5); so gewinnt auch Jephthah im Gebete vor dem Altare seine Fassung wieder (II, 5 und III).

Zu „Essex" benutzte Boyer außer „Andromaque" auch „Bajazet". Roxane weiß zunächst nicht, daß Bajazet Atalide liebt, so wenig wie Elisabeth von der Verlobung Essex' mit Clarence etwas ahnt. Bei den Liebespaaren gelingt es, eine Zeitlang die Eifersüchtigen zu täuschen. Clarence, die ganz Atalides sanften, hingebenden, opferbereiten Sinn hat, kann dem Geliebten gleich Atalide nichts außer ihrer Liebe bieten, im Gegensatz zur mächtigen Nebenbuhlerin. Diese macht sie zur Vermittlerin und Botin im Verkehr mit dem Geliebten, ein Glück, das nicht ohne Gefahr ist. Diese Situation wird zum Drama dadurch, daß Roxane und Elisabeth, die den Geliebten für sich allein besitzen wollen, Gewalt über sein Leben haben und seine Verlobung mit einer anderen gerade da erfahren, als es für ihn am gefährlichsten ist, weil er als verlorener Staatsgefangener in ihre Hand gegeben ist. So werden Clarence und Atalide die Ursache zu ihres Geliebten Tod als Quellen beständiger Eifersucht. Roxane und Elisabeth können beide nicht mit einem Male die Hoffnung aufgeben, den Widerspenstigen noch für sich zu gewinnen, und verlängern sich und ihm die Qual. Was Boyer seiner Vorlage Wertvolles hinzugefügt hat, als er danach seinen „Essex" schrieb, ist zum größten Teil der Nachahmung Racines gutzuschreiben.

„Mithridate" hat wahrscheinlich Boyers Aufmerksamkeit auf Magnons „Artaxerce" gelenkt, der auch die Nebenbuhlerschaft zwischen Vater und Söhnen zum Vorwurfe nimmt. Auch im „Artaxerce" Boyers ertönt der gleiche Mißklang wie im Werke Racines: die unnatürliche Leidenschaft des Greises für die jugendliche Braut seines Sohnes, die der Selbstsucht des Alters geopfert werden soll. Allerdings löst Racine diese Dissonanz durch den Verzicht und den Tod des Mithridates; sein Nachahmer hat nicht genug künstlerischen Geschmack, um die Notwendigkeit eines solchen Ausganges einzusehen. „Mithridate" hat Boyer wohl auch veranlaßt, Aspasia gleich Monima zur Griechin zu machen, während sie in seinen Quellen eine Lydierin ist.

Sehr nahe lag für ihn der Gedanke, zu „Jephté" sich an Racines „Iphigénie" zu halten. In beiden Stücken soll ein Vater seine Tochter der Gottheit opfern. Während Boyer dem Charakterbilde des Agamemnon nichts Nennenswertes für seinen Titelhelden

entlieh, schuf er mit größerer Anlehnung an Racines Iphigénie seine Axa. Wie jene bei dem kühlen Empfange in Aulis in düsterer Ahnung vor einem unbekannten Unglück erschauert, so ist auch diese zu Beginn voll dunkler Bangigkeit. Beide sehen im Leben nicht das höchste der Güter und verlangen mit einer gewissen Halsstarrigkeit nach dem Tode, Iphigenie aus Trotz, Axa, der einfachere Charakter, aus religiöser Schwärmerei, beide bestimmt von dem Gedanken an den Ruhm, der ihnen winkt. In Nachahmung Racines erfand Boyer in Jair den Verlobten Axas nach dem Muster Achills. Er mußte das Gegenspiel mit seinem Widerstande gegen Gottes grausames Gebot verstärken, dem ungehorsam sein eigentlich sittliche Pflicht war. Dieser Pflicht gemäß läßt der Dichter nun Jair handeln, von dem die Bibel nichts weiß, stellt ihn als gewaltigen Helden hin, läßt ihn gegen den Willen des Vaters, ja auch der dem Tode Geweihten Versuche zur Rettung unternehmen. Immerhin bleibt er, mit Gaziers (p. 257) Worten, ein etwas „merkwürdiger Achill".

Aus „Phèdre" scheint das Motiv der Überraschung, das Racine auch in „Mithridate" verwendet hat, in „Agamemnon" zu stammen. Der Gatte, dort Theseus, wird totgesagt; im Glauben, frei zu sein, spricht die vermeintliche Witwe ihre wahre Liebe offen aus. Da kehrt der Totgeglaubte zurück, und was in allen Ehren geschehen, ist zum Verbrechen geworden.

Racines geistlichen Dramen entlehnte Boyer die wichtige Verwendung der Chöre in „Jephté", welche er seinem Vorbilde nach ebenso in glückliche Verbindung zur Haupthandlung brachte. Sie hatten wesentlichen Anteil am Erfolge des Stückes. Eine Grundbeziehung verbindet „Judith" mit „Esther": die Heldinnen siegen durch ihre Schönheit mit Gottes Beistand und auf sein Gebot hin über den grausamen Feind ihres Glaubens und ihres Volkes.

In seiner Nachahmung Corneilles und Racines, in seiner Anlehnung an ihre Werke ging Boyer soweit, sich auch wörtliche Entlehnungen zu gestatten, von denen nur einige der auffälligsten hier angeführt seien. Den Eingangsversen in „Cinna" (I, 1, 1—6):

„Impatients désirs d'une illustre vengeance
Dont la mort de mon père a formé la naissance,
Enfants impétueux de mon ressentiment,
Que ma douleur embrasse aveuglément,
Vous prenez sur mon âme un trop puissant empire;
Durant quelques moments souffrez que je respire"

entspricht folgende Stelle aus „Porcie Romaine" (III, 1, 1—5):

Cassius:
„Désirs impétueux d'une ardeur violente,
Transports précipités, douleur impatiente,
Ne vous opposez plus à mon dernier devoir;
Je m'abandonne après à tout mon desespoir;
Pour le moins un moment souffrez que je respire."

Auch aus „Pompée“ erlaubte er sich kleine Anleihen. Man vergleiche „Pompée“ V, 1:

Cornélie:

„Mes yeux, puis-je vous croire, et n'est-ce point un songe
Qui sur mes tristes vœux a formé ce mensonge?“

und „Porcie Romaine“ III, 4:

Porcie:

„Dieux, que viens-je d'entendre! et que viens-je de voir!
N'est-ce point un fantôme, ou n'est-ce point un songe
Qui d'une peur panique a produit ce mensonge?“

In der gleichen Szene:

Porcie:

„Dieux, qui flattiez mon cœur d'une fausse joye,
. . . . . .
Dieux qui nous servez mal, Dieux qui m'avez trompée,
Dieux injustes à Brute aussi bien qu'à Pompée.“

„Pompée“ V, 4:

Cornélie:

„Ces dieux qui t'ont flatté; ces dieux qui m'ont trompée,
Ces dieux qui dans Pharsale ont mal servi Pompée.“

Aus dieser Inspiration erklärt sich auch, warum Boyer im Personenverzeichnis zu „Porcie Romaine“ Philippi mit Pharsalus verwechselt („La Scène est au Camp de Pharsale“), da im „Pompée“ öfters die Rede von Pharsalus ist.

„Porus“ IV, 7:

Argire:

„O cœur vraiment royal!“

ist eine Erinnerung an „Pompée“ IV, 4:

César:

„O cœur vraiment romain!“

Recht plumper Art sind die wörtlichen Entlehnungen aus Werken Racines. Wenige Beispiele mögen genügen, der „Judith“ entnommen, mit fast buchstäblicher Übereinstimmung.

„Judith“ I, 4:

Achior:

„Les lampes dans leurs mains, et les fleurs sur leurs têtes.“

„Athalie“ I, 3:

Josabeth:

„Ces festons dans vos mains, et ces fleurs sur vos têtes.“

Ferner „Judith“ V, 7:

Judith:

„Qu'avec tous nos malheurs dans un profond oubli
Ce que vous avez fait demeure enseveli.“

„Phèdre“ II, 6:

Hyppolyte:

„. . . Qu'en profond oubli
Cet herrible secret demeure enseveli.“

Dazu „Jephté“ III, 1:

Abdon:
„Hé! quels noms donnez-vous au zèle officieux,
Qui veut régler le vôtre et vous ouvrir les yeux!“

„Athalie“ I, 1:

Joad:
„Cependant je rends grâce au zèle officieux
Qui sur tous nos périls vous fait ouvrir les yeux.“

Die Unverfrorenheit, mit der Boyer plündert, hängt wohl weniger mit dem Bestreben zusammen, sich mit fremden Federn zu schmücken, als mit der Absicht, seinen Rivalen dadurch zu kränken. Wörtliche Entlehnungen aus Corneilles Werken wagte er nur in seinen Anfängerjahren.

Es genügt der Überblick über die durchaus nicht vollständige Reihe der Entlehnungen Boyers aus Corneille und Racine, um zu erkennen, daß sich der Dichter bei Corneille lediglich an dessen Hauptwerke vom „Cid“ bis zum „Pompée“ gehalten hat. Die stärkste Nachahmung zeigt „Porcie Romaine“ als Erstlingswerk des an seinem Vorbild lernenden jungen Dichters, der auch in seiner Sprache noch unselbständig ist. Durch dieses Stück weht wenigstens auch Corneillescher Geist. Im Gegensatze dazu beschränkt sich der Nachahmer beim „Marius“ auf eine zwar recht enge, aber äußerliche Anlehnung. Beweist er dadurch, daß er im Laufe der Jahre nicht tief ins innerste Wesen Corneillescher Kunst eingedrungen ist, so gilt dasselbe noch mehr von seinem Verhältnis zu Racine, dessen Werke er weniger zu dem Zwecke studierte, sich unter seiner Führung höher zu bilden, als vielmehr in der Hoffnung, den Schlüssel zum Geheimnis ihres Erfolges in ihnen zu finden. Deshalb entlieh er so oft Situationen und Motive, darum war er auch über den Mißerfolg des „Artaxerce“ so verblüfft und entrüstet, denn gerade diesem Stück glaubte er genug äußerlichen Gepräges Racinescher Kunst gegeben zu haben. Aber er, der nicht fähig war, diesem Künstler nachzufühlen, konnte seinem Werk trotz aller Entlehnung doch nicht dessen Geist einhauchen; ihm stand nicht die Darstellungskunst, der feine Geschmack Racines zu Gebote — er konnte eben die Bedingungen zum Kunstwerke nicht aus sich selbst heraus erfüllen.

6. Boyers Neigung, dem Geschmack des Tages entgegenzukommen, hob sein Interesse am geistlichen Drama, mit dem er in bedenklichen Wettbewerb mit Racine trat, wenigstens in den Augen der Zeitgenossen, denen die Unterscheidung zwischen Berg und Hügel aus unmittelbarer Nähe schwer fallen mußte. Von den beiden geistlichen Tragödien, die Boyer für Saint-Cyr geschrieben hat, verleugnet die erste, „Jephté“, zu wenig ihren pädagogischen Zweck, um als Kunstwerk zu gelten, während „Judith“, für die Bühne umgearbeitet, höchstens durch ihr denkwürdiges Schicksal besondere Beachtung verdient. Es würde sich also eine weitere Besprechung

der Bedeutung für die religiöse Tragödie erübrigen, wenn er nicht selbst in den Vorreden zu jenen beiden Werken seine Ansichten zum geistlichen Drama im allgemeinen geäußert und seine eigene Stellung unter den Dichtern geistlicher Stücke im besonderen in so bestimmter Form gekennzeichnet hätte, daß eine Berichtigung am Platze ist.

Er behauptet in der Vorrede zu „Judith", es wäre ein allgemein verbreiteter Irrtum, zu glauben, daß es fast unmöglich wäre, Stoffe aus der Heiligen Schrift oder aus der christlichen Geschichte mit glücklichem Erfolge auf die Bühne zu bringen. Indem er diese Ansicht zurückweist, meint er, selbstgefällig und aufgeblasen, ihren Ursprung in der Unwissenheit in der Kunst gefunden zu haben, in dem Mangel an Genie und Erfindungskraft, insonderheit in dem Geschmack und Sinn der Schriftsteller für religiöse Dinge. Er gibt gern zu, in beiden Vorreden, daß es demnach schwierig und gewagt sei, ein geistliches Drama zu verfassen, zumal es in Darstellungsweise und Form seiner Bestimmung sich anpassen, auch die weltliche Liebe — und das ist für Boyer der springende Punkt — darin zurücktreten müsse, am meisten aber falle ins Gewicht, daß es bisher in dieser Dichtungsart so wenig Vorbilder gebe: „C'est une route nouvelle et presque inconnue à nos Anciens" („Judith"). Damit schlägt Boyer der Wahrheit ins Gesicht. Gewiß erschienen seit und vielleicht auch infolge Corneilles mißlungener Tragödie „Théodore" keine christlichen Stücke bis zum Jahre 1690, in dem Campriston „Adrien" schrieb, aber war denn dieses Stück kein geistliches Drama? Und vor allem, war es nicht erst angeregt worden durch Racines „Esther"? Allerdings war dieses Stück so wenig wie „Athalie" auf der Bühne erschienen — Grund genug für Boyer, die Meisterwerke seines Rivalen, die er er sich doch zur Nachahmung und sogar zur Entlehnung recht genau angesehen hatte, einfach mit Stillschweigen zu übergehen. Nicht Boyer, eher schon der Frau von Maintenon ist die Wiedererweckung der christlichen Tragödie zuzuschreiben; „Judith" erschien nur auf der Bühne, weil die Zeitumstände dazu herausforderten. Warum kam der Abbé Boyer nicht früher auf den Gedanken, eine seiner Würde so angepaßte Dichtungsart zu wählen?

Die größte Schwierigkeit, die nach seiner Meinung der Abfassung einer geistlichen Tragödie sich entgegenstellt, ist der Umstand, daß man das Werk „mit den großen Wahrheiten der Religion erfüllen und aus der Heiligen Schrift alle die herrlichen Ausdrücke ziehen müsse, welche uns die göttliche Poesie der Psalmisten und Propheten liefert" („Judith"). Das ist allerdings Boyer selbst ganz und gar nicht gelungen, und trotz der Plünderungsversuche in Racines geistlichen Dramen steht seine Poesie tief unter diesen vollendeten Werken, die er gleichzeitig zu verkleinern sucht, indem er mit unverkennbarem Hinweis auf „Athalie" hochtrabend davor

warnt, ein geistliches Drama allzusehr mit Frömmigkeit zu durchtränken. Noch weniger hat er aber die (in „Jephté“ ausgesprochene) Absicht erreicht, sich mit den Gefühlen zu erfüllen, die er dem Zuschauer oder dem Leser einflößen wollte. Corneille schrieb „Polyeucte“ aus innerster Seele heraus, aber aus Boyers geistlichen Dramen spürt man, daß er, wie Racine, literarisch dazu angeregt war, und daß die religiöse Stimmung nicht empfunden, sondern mehr schöngeistiger Natur war. Wie wenig christlichen Geist atmen seine Stücke, vor allem „Judith“ mit ihrer bedenklichen Moral! Ihr Eindruck und die Wirkung, die sie ausüben, sind denn auch andere, als christliche Tragödien voraussetzen. Wie adelt und läutert in „Polyeucte“ die göttliche Liebe die weltliche!

Nachdem sich Boyer genug Weihrauch gespendet hat, indem er die außerordentlichen Schwierigkeiten darlegt, die der Verfasser einer geistlichen Tragödie zu überwinden habe, muß er zur eigenen Rechtfertigung auch Stellung zu der von Bossuet (s. oben, p. 62) aufgeworfenen Frage nehmen: ist das Theater durch unsere Schuld oder an sich schlecht?[1] Natürlich verneint der bescheidene Boyer eine Schuld des Dichters auf Grund seiner vorbildlichen Werke, zu denen er soeben das unfehlbare Rezept mit Gönnermiene verraten hat. Schützend hebt er seinen Schild über „Judith“: die Kritik, welche geistliche Stücke grundsätzlich ablehne, sei ein öffentliches Ärgernis, man lebe doch nicht mehr im Mittelalter mit seinen rohen Aufführungen! Wenn schon weltliche Werke, „maniés par des mains sçavantes et heureuses“ [z. B. Boyers!], belehren und unterhalten können, wieviel mehr sei dies der Fall bei geistlichen Stücken wie „Polyeucte“ und [!] „Judith“, die den christlichen Zuschauer noch in weit höherem Maße erbauen. Gerade sie seien das beste Mittel, die Gegner des Theaters und Verleumder des Schauspielerstandes zu beschämen und zu versöhnen, und dem ruhmvollen Zeitalter Ludwigs XIV. fehle weiter nichts als die Weihe des Theaters durch solche heiligende Aufführungen. Doch will Boyer auch sittlich einwandfreie weltliche Theaterstücke nicht ausgeschlossen sehen, wenn sie den „vernünftigen“ Zuschauer nicht verletzen. Hier tritt der rationalistische Zug zutage, den die französische Kirche jener Zeit trug. Aber Zweck und Endziel der Kunst als lehrhaft oder religiös hinstellen, bedeutet eine Erniedrigung der Kunst, die nur sich selbst Zweck sein soll, und wenn Boyer in seiner „Judith“ z. B. die Absicht verwirklichen wollte, das Sittliche unter dem Deckmantel des Schönen einem „vernünftigen“ Publikum darzubieten, so war der praktische Erfolg nur der, daß er beides miteinandes ungenießbar gemacht hat. Außerdem sagt er nichts Neues, wie er gern glauben machen möchte, denn bereits du Ryer (Préface de Saül, 1639; vgl. Delavigne, La Tragédie chrétienne, p. 30) hat die gleiche Nützlichkeits-

[1] Ecorcheville, De Lulli à Rameau 1690—1730, p. 61.

lehre ausgesprochen: „On rejoindra (im geistlichen Drama) l'utilité au plaisir et l'instruction au divertissement". Corneille ist sich ihrer ebenfalls bewußt gewesen, und auch Racine bringt ihre Grundgedanken in der Vorrede zu „Phèdre".

Viel Falsches und wenig Eigenes gibt Boyer in seinen Betrachtungen über das geistliche Drama, und auch den Rang, den er sich als ausübender Dichter auf diesem Gebiete anmaßt, kann er nicht behaupten. Will man ihn aber in dieser Hinsicht gerecht beurteilen, so muß man ihm zugutehalten, daß der über Erwarten große Triumph der „Judith" ihm, dem so wenig an Beifall und Erfolg gewöhnten Dichter, zu Kopfe gestiegen war und den klaren Blick für den Wert seines Stückes wie für seine eigene dichterische Bedeutung getrübt hatte.

7. In der Geschichte der Oper spielt das Maschinenstück eine wichtige, vorbereitende Rolle. Bei der Anerkennung dieses Wertes wird Boyers Name kaum der Erwähnung gewürdigt, und doch verdient er, dabei rühmlich genannt zu werden. Die ersten musikalisch-dramatischen Aufführungen lernten die Franzosen mit der italienischen Prunkoper kennen, die Mazarin 1645 einführte. In dem von Torelli dazu eingerichteten Theater Petit-Bourbon fanden von nun an ähnliche Veranstaltungen und Ballette statt. 1647 wurde die erste große italienische Oper am französischen Hofe : „Orpheus und Euridice" mit Dekorationen, Verwandlungen und Maschinenkünsten auf offener Szene aufgeführt.

Nach Art dieser Oper schrieb nun Boyer 1648 seine Tragikomödie „Ulysse dans l'Isle de Circé, ou Euriloche foudroyé" für das Maraistheater, das keine Werke Corneilles mehr erhielt, da er sie dem Hôtel de Bourgogne gab, und das seitdem zugkräftige Stücke suchte. Das sollten Maschinenstücke sein, denn das Maraistheater (Frères-Parfaict VII, p. 209: „Théâtre des Machines du Marais") hatte sich von dem Maschinenmeister Buffequin nach dem Vorbild der Torellischen Maschinen eine ähnliche Einrichtung zusammenstellen lassen, für die Boyer sein Stück verfaßte. Die Dekorationen boten ihm eine sturmbewegte Meeresszene (II), einen Garten (II, 1), die Grotte des Schlafgottes (II, 6), einen Palast (III), die Unterwelt (IV, 1), einen Park (IV, 6), eine Festung (V, 1), das Meer (V, 6). Viel Maschinen konnte er nicht verwenden: Äolus fliegt mit seinen Winden, ein Schiff fährt dahin, Sirenen beleben das Meer (I); der Schlummergott erscheint (II); Jupiter kommt vom Himmel inmitten der Götter herab, an einer Seite der Sonnengott; Circe erscheint mit ihrer Schwester im fliegenden Wagen; in der Ferne taucht das Schiff des Eurilochus auf; Jupiter schwebt auf seinem Adler herbei und schleudert Blitze gegen das Fahrzeug; Phaëtusa, die Geraubte, wird auf einem Delphin ans Ufer gerettet (V). Vergleicht man diese Maschineneinrichtung mit der des Petit-Bourbon, für die Corneille auf Mazarins Wünsch 1650 „Andromède"

schrieb, so steht sie weit hinter derselben zurück an Reichtum der Dekorationen und besonders an Mannigfaltigkeit der Maschinen. Aber die Schauspieler konnten nicht wie der Hof sich eine so riesige Ausgabe leisten, und Boyer konnte nicht wie Corneille (vgl. Examen d'Andromède) jedem Akte neben seiner besondern Dekoration auch mindestens eine Maschine zum Schweben (une machine volante) zuerteilen. Er verwandte auch Musik bei seinem Ausstattungsstücke; außer dem Sirenengesang (I, 8) erklang auch ein Lied der Circe (IV, 6). Wenn also „Ulysse" auch nicht eine so prächtige Ausstattung fand, wie sie später „Andromède" zuteil wurde, so bleibt doch dem Maraistheather das Verdienst, zuerst französische Stücke dieser Gattung ins Leben gerufen zu haben, Boyer aber, ein solches Werk zuerst für die Öffentlichkeit (Corneilles Maschinenstücke waren nur für Hoffestlichkeiten bestimmt) geschaffen zu haben und durch seinen Erfolg, begründet oder nicht, Verlangen nach neuen Werken dieser Art geweckt zu haben.

Er selbst wies dem Ausstattungsstück den Weg, auf dem es sich höher entwickeln konnte. 1666 wurde seine Tragödie „Les Amours de Jupiter et de Sémélé" aufgeführt. Hatte man bei einer ganzen Reihe von Stücken seit „Ulysse" Maschinen und Dekorationen zur Ausstattung glücklich verwendet, so war es doch noch nie in solch blendender Zusammenfassung der üblichen und neuer Mittel geschehen wie bei der Aufführung des zweiten Maschinenstückes Boyers, die das größte Aufsehen erregte und gewaltigen Zulauf fand (s. oben p. 34ff.).

Der Prolog, der nach italienischem Vorbild vorausging, wies auf das Wesen des Stückes hin und brachte, Corneilles Beispiel in seinen Maschinenstücken folgend, geschickt Schmeicheleien für Ludwig XIV. an, der dafür sehr empfänglich war. Kein Dichter ähnlicher Werke, am wenigsten Quinault, versäumte es später, dies nachzuahmen. Die folgende Tragödie war in fünf Akte geteilt, beruhte bei mythologischem Stoff auf Wunderbarem, das Gelegenheit zu Staunen erregenden Maschinenwirkungen bieten sollte und vielfach auch nur zu dem Zwecke ausgesucht war, neue Erfindungen des Maschinenmeisters anzubringen. Diesmal erfuhr der Dichter eine ganz andere Unterstützung als bei „Ulysse": die herrlichen, bei „La Conquête de la Toison d'or" 1660 verwandten Maschinen waren dem Maraistheater vom Marquis de Sourdéac geschenkt worden. Der Vergleich der Ausstattung des Corneilleschen Stückes mit dem neuen Boyers zeigt, daß die Truppe in der Zwischenzeit viel Neues dazu angeschafft hatte, nämlich von Künstlerhand gemalte Dekorationen, Szenerien, deren Wechsel besonders gerühmt wurde[1]. Dazu erhöhten

[1] Von der Vorstellung am 26. Februar werden besonders die „anmutigen Changements de Théâtre" hervorgehoben in C. von Blumenthals Pariser Tagebüchern, als „eine deutsche Quelle zur französischen Theatergeschichte" abgedruckt in der Zeitschrift f. neufranz. Sprache und Literatur IV, 2. Hälfte, p. 240.

Tänze mit Entfaltung größter Kleiderpracht die Wirkung. An Musik, die von Mollier (nach Birch-Hirschfeld, p. 479; Molière nach Frères-Parfaict X, p. 5) komponiert war, wurden Zwischenspiele und Gesänge geboten. Der Beifall, den das Stück erntete, erklärt sich aus dem neuartigen Zusammenwirken so verschiedener Künste, das alle Besucher auf ihre Rechnung kommen ließ: den Liebhaber des Schauspiels, der Maschinenkünste, der Dekorationen, des Tanzes wie der Musik. Man war weit über „Andromède" hinaus, wo Musik nur einsetzte, während die Schauspieler stumm handelten, und Gesang nur da, wo der Text zum Verständnis der Handlung nicht unbedingt nötig war (Examen d'Andromède). So bedeutend war der Erfolg der „Amours de Jupiter et de Sémélé", daß das Stück eine Menge von Nachahmungen hervorrief, unter denen de Visés Werke die hervorragendsten sind: „Les Amours de Vénus et d'Adonis" 1670 und „Les Amours du Soleil" 1671. Nicht nur den mythologischen Stoff ahmte man nach, sondern sogar wie de Visé den Titel und das Hauptmotiv und entwickelte die Handlung aus einer ähnlichen Situation: eine Gottheit liebt eine Sterbliche, die bereits versprochen ist; frevelhafter Hochmut gegen die Götter bringt ihr schließlich ein tragisches Ende. Diese Handlung fand erhöhtes Interesse durch Anspielungen auf Verhältnisse am Hofe; die Gottheit war leicht zu erraten. Mit den „Amours de Jupiter et de Sémélé" hat Boyer das Maschinenstück geschaffen, aus dessen Art die französische Oper des 17. Jahrhunderts hervorgehen sollte. Der Schritt dahin war nicht mehr so groß; es brauchte bloß das musikalische Element das Schwergewicht zu erhalten, der Text sich den Forderungen der Musik anzupassen. 1671 erschien bereits „Pomone", von Cambert, gewöhnlich als die erste französische Oper bezeichnet. Erst seit 1673 schufen Quinault und Lulli lyrische Tragödien, die als wirkliche Vorstufe der eigentlichen Oper gelten können.

Leider blieb Boyer dem Maschinenstück nicht treu; sein Ehrgeiz hing an der Tragödie. „La Fête de Vénus" ist nicht zu den Ausstattungsstücken zu rechnen. Dafür dichtete er für „Jephté" Lieder, die ihm keine Schwierigkeiten boten. Mit der lyrischen Tragödie aber blieb er dadurch verbunden, daß Lulli als Komponist sich das Recht vorbehalten hatte, nach seinem Gutdünken Quinaults Verse zu ändern, die auf Colberts Anordnung darauf von Perrault und Boyer durchgesehen wurden[1]. Hier betrat Boyer ein Gebiet, wo seine Begabung anerkannt und verwertet wurde, seine Fehler nicht so augenfällig hervortraten, wo ihm seine Gewandtheit und Leichtigkeit in der Handhabung des Verses, seine natürliche Zartheit und Schmiegsamkeit zu statten kamen, aber

[1] Histoire de l'Académie II, p. 229; vgl. auch Rolland, Histoire de l'Opéra, p. 265.

auch sein unbekümmertes Hinwegsehen über die Wahrheit der Charaktere und der Handlung. Doch erst ganz am Ende seiner Laufbahn ging er daran, selbst einen Operntext zu verfassen: „Méduse“ 1697. In Stoff und Motiven den „Amours“ ähnlich, zeigt das Stück durch den unregelmäßigen Wechsel von acht- und zwölffüßigen Versen eine größere Anpassung an die Musik und steht damit dem Begriff Oper näher.

Despois (p. 15) drückt sich vielleicht etwas zu schmeichelhaft für Boyer aus, wenn er ihn geradezu als den Schöpfer und Erfinder des Maschinenstückes hinstellt. Immerhin muß Boyer trotz des geringen poetischen Wertes seiner hierher gehörigen Stücke doch Bedeutung für die Entwicklung dieser Gattung und damit ein ehrenvoller Platz in der Entstehungsgeschichte der französischen Oper zugewiesen werden; denn durch die Nachahmer, die auch er einmal gefunden hat, übte er einen bestimmenden Einfluß auf die weitere Ausgestaltung des Maschinenstückes aus, die er außerdem durch das allgemeine Interesse förderte, das seine Erfolge weckten.

8. Wenn man Boyers Stücke nicht nach der von ihm gewählten Bezeichnung einteilen will, so findet man, daß 10 etwa als historisch anzusprechen sind, zu denen außer 3 Schäferstücken, 2 Maschinenstücken, 2 biblischen Dramen und 1 Oper noch 9 andere kommen, denen vielleicht ein familiär-bürgerlicher Charakter beizulegen ist. Das klingt nach Zahl der Stoffgebiete und Gattungen wie der einzelnen Werke recht viel. Zieht man aber davon 3 wegen ihrer Schwäche ungedruckt gebliebene Stücke ab, berücksichtigt man, daß ein Werk („Le Fils supposé“) nur die Neuaufmachung eines früheren ist, daß 2 Stücke unter Mitarbeit anderer Dichter entstanden sind, daß Boyer zu 5 weiteren Werken den Stoff mehr oder weniger entliehen hat, zieht man ferner in Betracht, daß er z. B. von 1672—1692 überhaupt kein Stück ganz selbständig verfaßt hat, so schrumpft der Umfang seines Lebenswerkes doch merklich zusammen. Es ist ansehnlich genug, um die Überzeugung aufzudrängen, daß eine rasche Produktion dazu gehörte, alle diese Stücke zu schaffen, und daß damit Einförmigkeit der Pläne, häufige Wiederholung von Motiven und Situationen zusammenhängen muß. Boyers Lieblingssituation kehrt immer wieder: ein Bräutigam oder Gatte wird von Liebe zu einer anderen ergriffen und weckt dadurch die Eifersucht der Braut oder Gattin. Gern verbindet der Dichter damit Rivalität zwischen Vater und Sohn, wobei am Ende der Vater, der unter dem Einflusse eines ehrgeizigen Höflings gestanden hat, nachgibt. Durch Gemeinsamkeit der Motive und Situationen erhalten die 3 Schäferstücke („Policrite“, „Fête de Vénus“, „Lisimène“) eine überraschende Ähnlichkeit. Auch „Clotilde“ und „Artaxerce“ stimmen nahe miteinander

überein; das letztere Stück kennzeichnet sich so recht als ein Alterswerk durch die Zusammenfassung aller von Boyer mit Vorliebe verwendeten Motive, Situationen und Charaktere.

Unter den Motiven steht natürlich die Liebe obenan. Aber nur in „Porcie Romaine", „Porus" und „Tyridate" kann von wirklicher Liebe die Rede sein, sonst faßt Boyer die Liebe als Galanterie auf, die er bald in ihrem höflichen oder geistreichen Ausdruck bringt, bald mit berechnendem Ehrgeiz oder kalter Koketterie zu verbinden liebt. Er bestimmt eben das Wesen der Liebe nach den sittlichen Anschauungen der Zeit, in der die romanhafte Tragödie blühte, und an diesem Stilcharakter hat er nicht wieder geändert. Deshalb begegnen in seinen Werken keine tieferen ethischen Konflikte; er hat die Liebe weder wie Corneille auf Achtung gegründet, noch wie Racine leidenschaftlich empfunden. Die Begriffe der Pflicht und der Ehre erhalten von der Galanterie das Gepräge der Unwahrheit, Unechtheit. Nur oberflächlich ist Boyers Motivierung, die für ihn meist gleichbedeutend mit Folgerichtigkeit ist. Während bei Corneille ein Konflikt im Mittelpunkt des Dramas steht, bei Racine die Frage, wie das Menschenherz gequält werden kann, bleibt Boyer zu sehr im fabulistischen Elemente, in den äußeren Ereignissen befangen, als daß er der inneren, der psychologischen Handlung Herr werden könnte. Der künstlerische Hauptreiz des Wie entschwindet ihm unter der Aufmerksamkeit für das Was, und so sind seine Dramen keine Kunstschöpfungen, trotz seines Versuches, in Racines Fußstapfen nach dieser Richtung vorwärts zu kommen.

Die Durchführung der Handlung ist nur geeignet, dieses Urteil zu verstärken. Höchstens in der Exposition hat Boyer im Laufe seiner Schaffenszeit eine anerkennenswerte Fertigkeit erworben. Aber nach der geschickten Vorbereitung der Charaktere wie der Ereignisse (besonders in „Amours de Jupiter et de Sémélé", „Marius", „Judith", am besten in „Essex") verläßt ihn die Kraft, das Interesse an seinen Helden zu erhalten und zu steigern, und öfters muß er zu gewaltsamen Mitteln greifen. Episodenfiguren stören die Einheit der Handlung nur zu oft. Boyer fehlten eben die Grundkenntnisse der dramatischen Kunst; er verstand die Handlung nicht zu entwickeln, hier zu beschleunigen, anwachsen zu lassen, da zurückzuhalten, unterzuordnen; Wichtiges und Unwichtiges treten mit dem gleichen Anspruch auf. Sein beliebtester Fehler ist der, alle Fäden der Handlung in der Hand seiner Lieblingsfigur, des Höflings, zu vereinigen und von ihm leiten zu lassen. Dabei herrscht meist Unklarheit über das Ziel, das seine Stücke und seine Personen verfolgen, denn die Handlung ergibt sich nicht aus der Beschaffenheit der Charaktere. Da seine Werke diesen Einklang nicht erreichen, sind sie auch keine Kunstschöpfungen geworden.

Boyers Charaktere sind fertig, zeigen keine Entwicklung. Von vornherein sind die Situationen, in denen sie erst die Züge ihres

Wesens entfalten sollen, auf ihr Maß zurecht geschnitten. Ihren Gefühlserregungen fehlt daher die innere Wahrheit. Sie sind weder Helden des Willens, wie die Corneilles, noch des echten Gefühls und der Leidenschaft, wie bei Racine; sie sind etwas Künstliches, Gedachtes, unwahr und unwahrscheinlich. Ihre Empfindungen, ihre Reden stehen im Widerspruche zu ihren Handlungen. Man denke nur an den „großen" Artaxerces oder an die Unfähigkeit des Oropastes, zu handeln, obwohl er versichert: „Un Roy doit tout oser, lorsqu'il doit craindre tout" („Oropaste" II,5). Deshalb lassen Boyers Charaktere so gleichgültig und kalt.

Sie zerfallen nur in einige wenige Typen. Ihre Ähnlichkeit geht ebenso auf die Hast des Verfassers, wie auf die Einwirkung der romanhaften Tragödie zurück. Würde und Größe fehlt allen. Eine Hauptfigur muß hier noch einmal herausgehoben werden: der ehrgeizige Höfling, der Lieblingscharakter des Dichters, an dessen allmählicher Ausbildung sich auch Boyers Entwicklung verfolgen läßt. Er ging so nach dem Schema, daß er sogar in dem historischen „Essex", dessen Geschichte der Neuzeit angehört, es als möglich hinstellt, daß Coban mit dem Herzen Elisabeths auch ihre Krone gewinnen könnte. Der Versuch, auch einmal das Bild eines guten Höflings zu entwerfen (Daronte in „Policrate"), ist Boyer glänzend mißlungen.

Kann man dem Dramatiker wenigstens Mittelmäßigkeit zuerkennen, so zweifelhaft diese Anerkennung auch ist, so wäre ein gleiches Urteil für den Dichter Boyer zu mild. Eines muß zugegeben werden: in ihm lebte ein auch von seinen Zeitgenossen gerühmtes Feuer, das auch den Winterstürmen des Alters trotzte, das in frommer Mäßigung auch seine religiösen Gedichte durchglühte; aber in seinen Werken lohte es nur als Strohfeuer, auf der Bühne Wärme und lebendige Bewegung vortäuschend, das aber ohne den Dauergehalt eines guten Stiles nach dem Druck seine Wirkung auf den Leser verfehlen mußte. Witzig schildert Boursaults scherzhafte Ironie dieses Feuer und die dichterische Raserei Boyers:

„Boyer, quand il compose, est toujours tout en feu;
Dans ses moindres discours on voit ce feu qui brille;
Et dans les Vers qu'il fait, le Salpêtre pétille.
Quand d'un crime par fois il exprime l'horreur,
La fureur Poëtique est sa moindre fureur.
S'il faut peindre Bellone au milieu du carnage
Son Pégase bondit, et sa Muse fait rage;
Il sçait camper, resoudre, assaillir, effrayer,
Et dans ses Vers pompeux étaler tout Boyer:
Mais s'il faut de Vers doux embellir quelques Scènes,
On le saigne d'abord de trois ou quatre veines,
Pour faire évaporer par ces canaux ouverts,
La grandeur du Génie, et la force des Vers."

(„Satire des Satires" 1669, VI.)

Es war eben das Feuer der Gascogner, von dem man damals sagte: „Nous autres avons du feu, mais du plus brillant; pour le jugement, nous n'en tenons compte“ [1]. Boyers Stil fehlt Gediegenheit; er ist undeutlich, seicht, schwülstig, weitschweifig. Der Ausdruck läßt an Bestimmtheit und Angemessenheit viel zu wünschen übrig; selten sind die gewählten Bilder treffend und edel (trotz Chappuzeau, s. oben p. 75!), und verschiedene bildliche Ausdrücke wirken durch häufige Anwendung verbraucht, wie: les appas, les feux, les flâmes (la flâme), les traits, les fers u. a. „Ses fers m'enflent le cœur, et sa beauté me brave.“ („Marius“ I, 1.) Die Bedeutung ein und desselben Wortes wechselt mehrfach, z. B. bedeutet la gloire Ehre, Ruhm, Ruhmesglanz, Ruhmestat, Ruhmbegier o. a. Preziösen Wendungen, die einst Robinets Lob hervorriefen (s. oben p. 38), begegnet man noch in Boyers letzten Werken. So heißt es in „Jephté“: III, 1:

Jephté:

„Dieu veut dans la prière un cœur ferme, obstiné
Et pour se rendre enfin veut être importuné.“

Oder III, 4:

Axa:

„Jaïr, allez combattre et vaincre avec mon père,
Et qu'à vos pleurs succède un illustre colère.“

Im allgemeinen ist Boyers Vers trotz allen Temperamentes ohne straffe Energie und doch hart; Lückenbüßer erdrücken die guten Verse. Dazu kommt die Schwerfälligkeit des nicht immer fehlerfreien und nicht selten unklaren, schwer verständlichen Satzbaues. Davon ein Beispiel:

„Hors d'estat de combattre, ayant quitté l'Armée,
La Victoire, ou la Paix, y sembloit confirmée“ (Darie in „Oropaste“ I, 1).

Daß Boyer mehr für das Ohr des Zuschauers als für das Auge des Lesers geschrieben hat, beweisen auch die oft wiederkehrenden Reime z. B. jour: amour, espoir: devoir: désespoir, crime: estime: légitime, victoire: gloire: memoire, sang: rang, âme: flâme, doux: jaloux: nous: vous, désirs: soupirs, sort: mort, Reyne: haine, pitié: amitié u. a. m. Für ihn mußte zunächst die Aufführung in Frage kommen. Von Vorteil war dabei seine geschickte rasche Wechselrede (z. B. „Marius“ IV, 2) und das Vermeiden langer Tiraden. Auf die Führung des Gesprächs legte er weiter nicht viel Sorgfalt. Er dichtete fast nur in Versen, die er mühsam feilte und verbesserte, hier eine geistreichere Wendung, da eine stilistische Ausschmückung anbringend und so das Ganze — verderbend. Deshalb sind ihm Werke, an die er in der Hast die geringste Sorgfalt wenden konnte, sprachlich am besten gelungen („Essex“). Bezeichnend ist, daß die Angriffe seiner Feinde sich meist gegen seine Sprache richten.

Es ist ein gewisser Fortschritt in Boyers dichterischer Sprache nicht zu verkennen. Zunächst bildete er sich an Corneille, dafür sind

[1] Tallemant, Historiettes IV, p. 127.

„Porcie Romaine“ und „Porus“ Beweise. Allgemeine Sentenzen nach Art Corneilles sind ihm selten geglückt. In der „Porcie Romaine“ (IV, 6) sagt Porcia:

„A qui n'ose vivre, il est doux de mourir.“

Dagegen wurde seine Feder unter dem Einflusse Racines geschmeidiger und korrekter, wenn auch der trockene Boyer nicht die Gabe seines Vorbildes besaß, die Gefühle sprechen zu lassen. Ihm standen auch nicht alle dessen feinen Abstufungen des Ausdruckes zu Gebote; denn ihm fehlte das Wichtigste: der Geschmack. Hier ist Boyers Hauptmangel! Wie konnte er „Clotilde“ im „Artaxerce“ auffrischen und einem Publikum anbieten, das Racine schätzen gelernt hatte! Nichts weniger als geschmackvoll ist sein Lieblingscharakter, der schurkische Höfling; er verzeichnet gröblich den Charakter des Königs, mit dem er seinem Herrscher huldigen wollte. Den Gipfel aber erreicht seine Geschmacklosigkeit in der Verherrlichung der Blutschande („Oropaste“), und doch trug er das geistliche Kleid!

Bezeichnend für Boyers Selbstgefühl ist die Tatsache, daß er naiv genug war, für die Kunst, in deren Ausbildung er so wenig vorbildlich war, selbst Lehren und Grundsätze geben zu wollen. Wir haben gesehen, mit wie verkehrten Behauptungen er „Artaxerce“ zu verteidigen sucht, welcher Art seine guten Ratschläge für Dichter geistlicher Stücke sind. Noch größerer Widerspruch besteht zwischen Boyers Theorie und Praxis, wenn er in der Vorrede zu „Judith“ von anderen Dichtern spricht: „Ils ignorent le talent d'inventer ou en font un mauvais usage. Ils ne sçavent pas qu'il consiste à parer la vérité, non à la défigurer; à l'enrichir, non à la déshonorer; et qu'enfin le secours des Episodes doit soutenir les Sujets et non pas les étouffer.“ Spricht er hier nicht mit unfreiwilliger Komik das Urteil über sich selbst aus? Aber lassen wir ihm noch einmal das Wort zu noch treffenderer Selbstkritik. Im Prologe (III) zu „Amours de Jupiter et de Sémélé“ redet Euterpe, die sich der Melpomene überlegen fühlt, diese an:

„Je commence par vous de qui l'humeur altière,
Prétend entre ses sœurs la préférence entière.
Vous vous imaginez que toutes ces horreurs,
Les grands emportemens, et ces nobles fureurs,
Dont le monde autrefois fut longtemps idolâtre,
Font encor aujourd'hui les beautés du Théâtre.
Vos sujets quelquefois ont de tels embarras,
Qu'on se laisse d'ouir ce que l'on n'entend pas,
Par le profond secret d'un art impénétrable,
Vous embrouillez si fort l'intrige avec la fable,
Qu'à peine un Jupiter la pourroit démêler.
Tout ce que sur la Scène on vous voit étaler,
N'est souvent que fumée, et qu'un éclat qui trompe,
N'a que du faux brillant, et qu'une vaine pompe . . .“

Will man ein Gesamturteil über Boyer aussprechen, so kann es nur lauten: ohne mehr als ein mittelmäßiger Dichter zu sein,

ist er doch besser als sein Ruf. Seine wenigen Erfolge sind nicht hoch einzuschätzen, denn sie sind teils auf Rechnung der günstigen, smart benutzten Zeitumstände zu setzen, teils dem Dichter darum zugefallen, weil er dem vorübergehenden Geschmack zu schmeicheln verstand, teils der äußeren Ausstattung oder besonderen Theaterverhältnissen zu verdanken. Das sind Gründe genug, in seinem Lebenswerke nicht mehr als das Zeugnis seiner Zeit, deren Schattenseiten es hervortreten läßt, und ihrer Gesellschaft mit ihrer wechselnden Mode zu erblicken und festzustellen, daß der Dichter, trotzdem daß vielleicht neben „Judith" besonders „Essex" auch heute gelesen zu werden verdiente, kein Werk von dauerndem Werte hinterlassen hat. Man kann Boyer in seiner Bedeutung als Tragiker recht wohl mit dem ihm geistesverwandten Thomas Corneille, dessen Laufbahn die größte Ähnlichkeit mit seiner Entwicklung aufweist, literarisch auf gleiche Stufe stellen. Zu einer höheren als handwerksmäßigen Ausübung seiner Kunst hat es Boyer ungeachtet aller Routine nicht gebracht. Dazu fehlten ihm die tieferen Kenntnisse in derselben, der sichere Geschmack, ein guter Stil; daran hinderte ihn die Eile seines fabriksmäßigen Schaffens, und als Nachahmer besaß er auch nicht genug ursprüngliche Schöpferkraft, die von außen kommenden Einflüsse in sich aufzulösen und gewinnbringend zu verwerten. Seine Niederlagen überwogen bei weitem seine Erfolge, und man muß sich wundern, daß er so zähe einem Trugbilde nachjagte, obwohl er Bildung und Talent genügend besaß zu irgend einem anderen literarischen Berufe als gerade den des dramatischen Dichters. Gewöhnung und Ehrgeiz mögen ihn ebenso stark beeinflußt haben wie die Anziehungskraft des Theaters, der eine starke Neigung entgegenkam; außerdem galt in seiner Zeit die Tragödie als die angesehenste Dichtgattung, an der allein sich die Kraft des wahren Dichters erproben ließ. In diesem hohen Streben verkannte er das Mißverhältnis zwischen seinem Vermögen und der erforderlichen Kraft, mühte er sich um Trauben, die ihm zu hoch hingen, und daß er in beständiger Selbstermunterung keinen Zweifel an seiner Befähigung aufkommen ließ, beweist wieder, daß er kein tiefer veranlagter Dichter war. Aber unter all den Kennzeichen seiner entschiedenen Mittelmäßigkeit tritt doch auch ein Zug von Bedeutung hervor: seine einflußreiche Mitwirkung an der Vorbereitung der französischen Oper. Mögen seine Maschinenstücke auch an sich kein Lob beanspruchen, so sind sie doch in der Hauptsache nach dem Zustande dieser Dichtgattung zu beurteilen, wie sie Boyer antraf; an ihrer Entwicklung muß Boyer auf jeden Fall ein schöpferisches Verdienst zugesprochen werden.

Worin bestehen nun die Freveltaten des Dichters, die seinen so üblen Ruf verursacht haben? Er hatte nicht nur das Unglück, im Zeitalter Ludwigs XIV., der Blütezeit der französischen Literatur, als Zeitgenosse eines Corneille und eines Racine nach dem Ruhme

des Dramatikers zu streben und der Akademie gleichzeitig mit Männern wie Boileau, La Fontaine, Fléchier, Bossuet anzugehören, sondern auch mit seinem nur mittelmäßigen Talente an die Öffentlichkeit zu treten, in der die Kritik allein Genies Berechtigung zuerkannte. Er hatte das Pech, zu Vergleichen herauszufordern, und beging in seiner Eitelkeit den großen Fehler, den er schwer hat büßen müssen: den Wettkampf mit einem Dichter zu wagen, der dies am wenigsten vertragen konnte, und der ihm himmelweit überlegen war. Aber gerade seine Nebenbuhlerschaft mit Racine gibt Boyer erst literarischen Reiz, und wie sich das Wesen des großen Dichters dabei von einer anderen Seite darbietet, so gewährt auch die Betrachtung seines Rivalen, der sich in ungewöhnlich langer Laufbahn auf den verschiedensten Gebieten der Dichtkunst versucht hat, einen Einblick in jenen glänzenden Literaturzeitraum von einem neuen Standorte.

Literaturverzeichnis.

Claude Boyer, Oeuvres de M. Boyer de l'Académie Française 1685. Enthaltend: Clotilde; Fédéric; La Mort de Démétrius ou le Rétablissement d'Alexandre, Roy d'Epire; Oropaste, ou le Faux Tonaxare; Policrite. (Königl. Bibliothek Dresden.)

Die anderen Werke (teils einzeln, teils in Sammelbänden verschiedener Dichter), soweit sie in deutschen Bibliotheken vorhanden sind, wurden freundlichst zur Benutzung überlassen; von der Universitätsbibliothek Rostock:

Artaxerce, Tragédie par M. Boyer de l'Acad. fr. . . ., avec sa critique 1683, von der Herzoglichen Bibliothek Wolfenbüttel:

La Porcie Romaine, Tragédie 1646

Tyridate, Tragédie 1649

Ulysse dans l'Isle de Circé, ou Euriloche foudroyé, Tragi-Comédie 1649

Les Amours de Jupiter et de Sémélé, Tragédie 1666

Le jeune Marius, Tragédie 1669

La Fête de Vénus, Comédie Pastorale Héroïque 1669

Lisimène, ou la jeune Bergère, Pastorale 1672

Le Fils supposé, Tragédie 1672

Le Comte d'Essex, Tragédie 1678

Agamemnon, Tragédie par Pader d'Assezan 1716

Jephté, Tragédie 1691.

Von den übrigen Werken, die sich sämtlich in der Bibliothèque Nationale in Paris befinden, habe ich Abschriften benutzt:

La Sœur Généreuse, Tragédie 1647

Porus, ou la Générosité d'Alexandre, Tragédie 1648

Aristodème, Tragédie 1649

Policrate, Comédie Héroïque 1670

Judith, Tragédie 1695

Méduse, Tragédie 1697.

Boileau Despréaux, Oeuvres, par Saint-Marc 1747.

Boursault, Satire des Satires, Comédie 1669.

La Calprenède, Le Comte d'Essex, Tragédie 1639.

Chapelain, Mémoire, de quelques Gens de Lettres, vivans en 1662, dressé par Ordre de Colbert, IV: abgedr. in Mélanges de Littérature, Tirez des Lettres manuscrites de M. Chapelain, de l'Académie Française. Paris 1726.

Corneille, Pierre, Oeuvres, par Marty-Laveaux.

Corneille, Thomas, Le Comte d'Essex, Tragédie 1678, abgedr. in Oeuvres complètes de P. Corneille (Hachette 1870) V.

Furetière, A., Factum, pour M. Antoine Furetière, Abbé de Chalivry. Contre Quelques-uns de l'Académie Françoise. Amsterdam 1685.

Second Factum, pour M. A. F., Amsterdam 1686.

Troisième Factum, servant d'Apologie aux deux précédents, pour M. A. F. Amsterdam 1686.

Plan et Dessein du Poème allégorique et Tragico-Burlesque, intitulé „Les Couches de l'Académie Francaise". Amsterdam 1687.

Lesage, La Valise trouvée, 1740.

Ménagiana, Ausgabe 1715.

Racine, Jean, Oeuvres, par Mesnard, 1885;
Oeuvres (Hachette) 1875.
Racine, L., Mémoires sur la vie de Jean Racine. 1747.
Lettres de Mme de Sévigné, de sa famille et de ses amis, par Monmerqué. 1862.
Voltaire, Oeuvres complètes (Garnier Frères) 1883.

Entretien sur le théâtre au sujet de Judith, Tragédie. Paris 1695.
V. Fournel, Contemporains et Successeurs de Racine. Les Poètes tragiques décriés Le Clerc, l'Abbé Boyer, Pradon, Campistron. Abgedr. in Revue d'histoire littéraire de la France 1894.
Jules Rolland, Histoire littéraire de la ville d'Albi, in: L'instruction en province avant 1789. Toulouse 1879.

Abbé d'Artigny, Nouveaux mémoires d'histoire, de critique et de littérature. 1749—56.
Baillet, Jugemens des savans sur les principaux ouvrages des Auteurs. 1775.
Beauchamps, Recherches sur les théâtres de France. T. 1—3. 1735.
Bernardin, Hommes et mœurs au dix-septième siècle. Paris 1900.
Bibliographie des Recueils collectifs de Poésies publiés dans les dernières années du XVIe et pendant le XVIIe siècle.
Birch-Hirschfeld, Geschichte der französischen Literatur. 1900.
P. Brun, A travers les manuscrits de Tallemant des Réaux, in: Revue d'histoire littéraire de la France 1900.
Brunetière, Manuel de l'Histoire de la Littérature française, 1898.
Delavigne, La Tragédie chrétienne au XVIIe siècle; Études littéraires. Toulouse 1847.
Deltour, Les ennemis de Racine.
Desessarts, Les Siècles Littéraires de la France. 1800.
Despois, Le théâtre français sous Louis XIV. 1882.
Ecorcheville, J., De Lulli à Rameau 1690—1730, in: L'Esthétique Musicale. Paris 1906.
Faguet, Histoire de la Littérature française. 1900.
Gazier, Petite Histoire de la Littérature Française principalement depuis la Renaissance.
La Harpe, Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne.
Hoefer, Nouvelle Biographie Générale. 1855.
Hummitzsch, Der moderne Theaterbau. Diss. Dresden 1906.
Joannidès, La Comédie-française de 1680 à 1900.
Petit de Juleville, Histoire de la Langue et de la Littérature française des Origines à 1900. 1898.
E. Krause, Abriß der Entwicklungsgeschichte der Oper. Hamburg 1890.
Lanson, Histoire de la Littérature française. 1896.
Lemazurier, Galérie historique des acteurs du théâtre français depuis 1600 jusqu'à nos jours. Paris 1810.
Léris, Dictionnaire portatif des théâtres. 1754.
Lotheissen, Geschichte der französischen Literatur im 17. Jahrhundert. 1884.
Maupoint, Bibliothèque des théâtres. 1733.
Maatz, Der Einfluß des heroisch-galanten Romans auf das französische Drama im Zeitalter Ludwigs XIV. Diss. Rostock 1896.
Mercure Galant.
Moréri, Grand dictionnaire historique. 1702.
Mouhy, Tablettes dramatiques. 1752.
Nicéron, Memoires pour servir à l'histoire des hommes illustres.
Nouveau Larousse Illustré, Dictionnaire Universel Encyclopédique.

Palissot, Mémoires pour servir à l'Histoire de notre Littérature depuis François Ier jusqu' à nos jours. 1803.
Reynier, Thomas Corneille, sa vie et son théâtre. 1902.
Rolland, Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlotti. 1895.
Sabatier, Les trois siècles de notre Littérature. 1772.
Schletterer, Studien zur Geschichte der französischen Musik, I—III. 1885.
Somaize, Le Grand Dictionnaire des Précieuses. 1660.
Steinweg, Corneille, Kompositionsstudien zum Cid, Horace, Cinna, Polyeucte. Ein Beitrag zur Geschichte des französischen Dramas. 1905.
— Racine, Kompositionsstudien zu seinen Tragödien. Ein zweiter Beitrag zur Geschichte des französischen Dramas. 1909.
Tallemant des Réaux, Historiettes.
Titon du Tillet, Le Parnasse François. 1732.
Frères-Parfaict, Histoire du théâtre français. 1735—49.

Andere Werke und Abhandlungen, die ich nur auf Grund von Auszügen oder nur gelegentlich benutzt habe, sind in der Arbeit selbst angeführt worden.

Lebenslauf.

Ich, Ernst Emil Göhlert, ev.-luth. Konfession, wurde am 28. November 1883 in Dresden geboren. Nach achtjährigem Besuche der 5. Bürgerschule trat ich in die Untertertia der Dreikönigsschule (Realgymnasium Dresden-Neustadt) ein, welche ich Ostern 1904 mit dem Zeugnis der Reife verließ.

Hierauf bezog ich die Universität Leipzig zum Studium der neueren Sprachen und hörte Vorlesungen bei den Herren Professoren und Dozenten: von Bahder, Birch-Hirschfeld, Brahn, Brugmann, Deutschbein, Dittrich, Heinze, Hirt, Hofmann, Kirn, Köster, Marx, Settegast, Sievers, Volkelt, Weigand, Wülker, Wundt. Ich besuchte das romanische und das englische Seminar, das neuhochdeutsche und das mittelhochdeutsche Proseminar und nahm an althochdeutschen Übungen teil.

Am 21. November 1905 erhielt ich das Fachlehrerzeugnis im Turnen. Die Staatsprüfung bestand ich am 4. Mai 1908, eine Erweiterungsprüfung am 13. März 1909. Während meines Probejahres an der Annenschule (Realgymnasium) zu Dresden gab ich gleichzeitig Unterricht an der Größelschen Privatrealschule. Michaelis 1909 wurde ich als nichtständiger wissenschaftlicher Lehrer an der Realschule mit Progymnasium zu Grimma angestellt, wo ich seit 1. Januar 1911 als ständiger Lehrer tätig bin; am 1. Januar 1915 wurde ich zum Oberlehrer ernannt.

Besonderen Dank schulde ich Herrn Geheimrat Birch-Hirschfeld für die Anregung und freundliche Teilnahme, die er mir bei dieser Arbeit bewiesen hat.